ISSN 0130-6405

88 11 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 11 88

«Страна глухих»

Режиссер Валерий Тодоровский

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ДЕБЮТЫ-98: ИДЕАЛИЗМ В ОТСУТСТВИЕ ИДЕЙ ОТКРЫТИЯ НА УРОВНЕ КИНОЯЗЫКА ЗНАЧАТ СЕГОДНЯ МЕНЬШЕ, ЧЕМ ОТКРЫТИЯ НА УРОВНЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ. *МАКСИМ ПЕЖЕМСКИЙ* **❑ЭПОХА «НОВОЙ НАРРАТИВНОСТИ»: МИФОЛОГИЯ БЕЗМИФИЯ ГДЕ-ТО В ПРОСТРАНСТВЕ «СТРАНЫ ГЛУХИХ» ПУЛЬСИРУЕТ НЕДОСКАЗАННАЯ ТОДОРОВСКИМ ИСТОРИЯ. ОСТАЕТСЯ ЕЕ НАЙТИ И РАССКАЗАТЬ...** *МИХАИЛ БРАШИНСКИЙ* **❑БЕЗ ЦАРЯ В ГОЛОВЕ И БЕЗ ЕГО ОСТАНКОВ ЗА ДЕСЯТЬ ЛЕТ СВОБОДЫ СЛОВА И «КАРТИНКИ» АТРОФИРОВАЛСЯ ВАЖНЫЙ ОРГАН, КОТОРЫМ РАЗЛИЧАЮТ КОЩУНСТВО.** *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* **❑АЛЕКСАНДР БАШИРОВ. КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА ЭТОТ МАСТЕР СТРЕМИТЕЛЬНОГО ЭКСПРОМТА САМ СЕБЕ ПОКОЛЕНИЕ И САМ СЕБЕ РЕАЛЬНОСТЬ.** *ЛИДИЯ МАСЛОВА* **❑ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «КИНОТАВРА»: ДИАГНОЗ И ПРОГНОЗ КОГДА «ТВОРЧЕСКИЕ КАДРЫ», УПОЕННО САМОВЫРАЖАЯСЬ, ЗАБЫВАЮТ О ЗРИТЕЛЕ, ОНИ МОГУТ НАЖИТЬ РЕПУТАЦИЮ, НО РИСКУЮТ ОСТАТЬСЯ БЕЗ КИНО.** *МАЙЯ ТУРОВСКАЯ* **❑РАДИ ЧЕГО СНИМАЮТСЯ ФИЛЬМЫ? КТО-ТО МЕЧТАЕТ О ДЕНЬГАХ И СЛАВЕ, НО ЕСТЬ ЕДИНИЦЫ, СТРЕМЯЩИЕСЯ РАССКАЗАТЬ О ТОМ, ЧТО ИХ ВОЛНУЕТ, ТЕМ, КТО ИХ УСЛЫШИТ.** *СИДНИ ЛЮМЕТ* **❑ПРИСВОЕНИЕ ИРРЕАЛЬНОГО ...ВЕСЬ ПОИСК СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ ВЕДЕТ ЕЕ К ТЕМ ЖУТКИМ КРАЯМ, ГДЕ НЕТ БОЛЬШЕ НИ ЛЮДЕЙ, НИ БОГОВ, А САМА НАД СОБОЙ ВЫСИТСЯ САКРАЛЬНАЯ И НИЧТОЖНАЯ, ЗАВОРАЖИВАЮЩАЯ И УЖАСАЮЩАЯ ЯВЬ...** *ДЖОРДЖО АГАМБЕН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

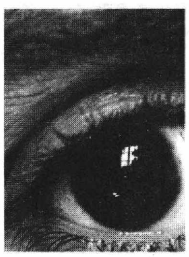
ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
О пользе косноязычия

Р Е П Е Р Т У А Р

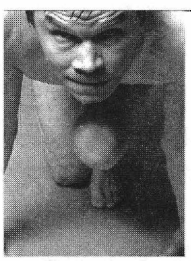
17
МИХАИЛ БРАШИНСКИЙ
Любовь-2
24
ДМИТРИЙ БЫКОВ
День Победы! Как он стал от нас далек...
31
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Время любви
35
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Непокорная Клара
37
АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬКОВА
Как в доброе старое время

К О М М Е Н Т А Р И И



41
Н РЯЗАНЦЕВА
Плоды покаяния
44
ВАДИМ Ю ЦАРЕВ
Любовь к *повапленным* гробам
47
ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ
На лестнице у Раскольникова

И М Е Н А



51
Л МАСЛОВА
Александр Б., сидящий на трубе
58
ДМИТРИЙ УХОВ
Музыка о музыке
62
МАЙКЛ НАЙМАН:
«Я не скрываю, что краду»
Беседу ведет Дмитрий Ухов

И М Е Н А

66
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
«Я всегда был продюсером»
Интервью ведет Н.Сиривля

Р А З Б О Р Ы

75
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Пусто место

85
М ТУРОВСКАЯ
«Кинотавр» в отсутствие Процесса и События, или Осколки зеркала

92
НИНА ЦЫРКУН
Пленники горы

97
МАРТИН СКОРСЕЗЕ
Дорога, которую не выбрали
Беседу ведет и комментирует Эми Тобин

103
ЮРИЙ АРАБОВ
Полет Гоголя

О П Ы Т

121
СИДНИ ЛЮМЕТ
Как делается кино

П У Б Л И К А Ц И И

141
БОРИС ДУБИН
Джордано Агамбен, или Экономика воображаемого

145
ДЖОРДЖО АГАМБЕН
Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада

Ч Т Е Н И Е

157
МАРСЕЛЬ КАРНЕ
Жажда жизни

S U M M A R Y

175

ма-ма | ра-ма
ра-ма | ра-мы
Ма-ма мы-ла

О пользе косноязычия

В этом году Сочинский Открытый российский кинофестиваль включал в себя специальную программу дебютных картин. Воспользовавшись присутствием на фестивале дебютантов, мы решили провести «круглый стол», посвященный проблемам, с которыми сталкиваются начинающие режиссеры в нынешней непростой кинематографической ситуации.

Лев Карахан. Короткое вступление. Думаю, из всех проклятых вопросов, оставленных нам в наследство великой русской литературой — «что делать?», «кто виноват?» и т.д., — следует избрать наиболее практический вопрос — «с чего начать?». Поскольку речь пойдет о дебютах, вопрос этот вдвойне актуален. От того направления, в котором будут развиваться дебютные работы, зависит качество наметившегося сегодня возрождения или подъема кинопроизводства. Хочется понять, в чем, собственно, этот подъем? Только лишь в увеличении количества картин или намечается некая «новая волна» или «новая-новая волна»?.. Можно ли сегодня говорить о новом качестве или это вопрос действительно праздный и нужно пока удовлетвориться количественным показателем, который налицо и который невозможно оспаривать?

Поскольку здесь присутствуют и режиссеры, сделавшие одну, две, три картины, и мастера в лице Фрумина и Хотиненко, которые являются таковыми не только по количеству и качеству снятых ими картин, но и потому, что формально они преподают режиссуру в разных учебных заведениях...

Владимир Хотиненко. Совсем не формально!

Л.Карахан. ...разговор в таком вот практическом и даже прагматическом ключе кажется мне наиболее целесообразным и плодотворным. Важно понять, из какого материала делается фильм и что мы в результате получаем на экране.

Скажем, сегодня Борис Фрумин провел мастер-класс, показал работы своих студентов — учащихся Нью-Йоркской киношколы, и стало ясно, что преподаваемые им азы профессии значительно расходятся с тем, что мы видим в российских дебютных работах. Может быть, ошибаются и мастера, и мы, критики, когда требуем чего-то, что предопределено традицией. Может быть, существуют некие новые параметры киноизображения, заданные в картинах дебютантов, и мы просто не можем расшифровать те новые коды, которые предлагает их кинематограф. В таком случае, конечно, хотелось бы узнать, в чем они состоят, эти новые коды, хотелось бы как-то к ним подобраться...

В.Хотиненко. Я начну разговор, но не потому, что совмещаю преподавание и практическую режиссуру. Напротив, я всячески разделяю для себя эти функции. Когда преподаю, я отбрасываю собственные режиссерские пристрастия, то, что мне нравится или не нравится, и выступаю исключительно как учитель языка. Я ни в коем случае не ломаю студентов, каждый остается при своих

интересах. Талант мы вообще выносим за скобки. Студенты обсуждают работы друг друга, оценивают, что-то принимают, что-то не принимают... Меня это вообще не волнует. Моя задача — научить говорить, складывать слова: сначала — «мама», потом — «мама мыла раму», чтобы потом из этих простых словосочетаний они могли построить рассказ, новеллу и т.д. Ничем другим я практически не занимаюсь. Теоретические, культурологические экскурсы возникают попутно. Если появится повод при изучении той или иной буквы или фразы — мы углубляемся. Но это не главное.

Почему я считаю важным именно такой процесс обучения? Сегодня уровень общей культуры вырос, дикарей нет. Что же касается киноязыка, его просто так не выучишь. Кто-то может, конечно, до всего дойти сам, и ему не нужны никакие методики. Но это один из тысячи. Другим же необходимо систематическое изучение языка и повышение общего уровня кинематографической культуры. В противном случае начинается изобретение велосипеда. Изобретение языка, которого никто не знает, никто не понимает и на котором сам изобретатель изъясняется весьма коряво. Получается детский лепет на лужайке. Словно бы кино до сих пор вообще никто не снимал.

В юности подобный экстремизм, может быть, и нормален. Но все-таки лучше учитывать столетний опыт кинематографа. Знаете, какой фильм больше всего поразил меня на нынешнем фестивале? «Третья Мещанская» Абрама Роома, снятая в 1927 году. Это свидетельствует о том, что даже открытия «Третьей Мещанской» не вошли органично в плоть кинематографа, не были освоены до такой степени, чтобы принести свои плоды...

Елена Стишова. А вам не кажется, что это как раз не странно, а закономерно? Сегодня происходит отталкивание от традиций на сознательном и подсознательном уровне.

В.Хотиненко. Эта нигилистическая тенденция отражает общую ситуацию. Тут нет повода печалиться и рвать на себе волосы. Точно так же бессмысленно и безыдейно, воровским обычаем живет вся страна. Кино слишком плотно связано с жизнью, и общее состояние социума отражается в кинематографе.

Но к процессу образования все это не должно иметь отношения. Образование должно идти своим путем. Иногда говорят: у нас и так много безработных режиссеров, зачем плодить еще? Абсурдное утверждение... Смену поколений остановить невозможно. Процесс образования должен гибко и последовательно развиваться. По-разному: у меня своя система, у кого-то — другая. Но в любом случае необходимо тщательное изучение и освоение традиций. Другой вопрос, в какой форме. Но едва традиции будут отрезаны, те же самые экстремисты очень быстро поймут, что зашли в тупик. Они почувствуют перед собой непреодолимую стену и не будут знать, куда им идти.

Л.Карахан. На основе какой кинематографической традиции строятся сегодняшние дебюты? За исключением картины совсем юного дебютанта Н.Лебедева, о котором можно с определенностью сказать, что он работает в русле хичкоковской традиции, все остальные произрастают, как кажется, на совершенно дикой и невозделанной почве.

Максим Пежемский. О каких традициях может идти речь? Сегодня начинающий режиссер сразу оказывается в зависимости от рынка, чего раньше не было. Он еще не успел снять даже короткометражку (а надо бы снять и не одну, чтобы понять, как и что происходит на съемочной площадке), а перед ним сразу ставится проблема — быстрее, дешевле. И чтобы немедленно — кассовый результат. Мы все брошены в этот мир чистогана — милый и любимый, — но очень большой запас культуры, и общей, и собственно кинематографической, в этом мире попросту не востребован. Проблема языка может быть решена очень маленькими средствами. Но тут важен процесс подготовки. Один проект нужно долго готовить, а потом быстро снимать. Другой можно запускать с ходу... И в том и в другом случае могут быть разные языки — очень необычные и интересные. Но нужно время, чтобы овладеть этими языками.

Л.Карахан. У меня такое ощущение, что проблемы собственно кинематографического языка не слишком волнуют авторов. Самое большее, что я могу уловить как некую культурную тенденцию, это соц-арт, от которого отталкиваются современные режиссеры. Но никаких экспериментов в построении кадра, в цветовом решении, в звуковом решении я не вижу. Вот в чем проблема.

Кино — технический вид искусства, и все новое и значительное в нем начиналось, грубо говоря, с какого-то изобретения. Герман отказался от «восьмерок» и начал снимать панорамой обычные диалоги. Получилось совершенно другое кино. Или «новая волна», которая родилась из неприятия выстроенного и сделанного кадра. В этой связи у меня вопрос к режиссерам, к актерам, к тем, кто делает кино и будет делать его в дальнейшем. Можете ли вы назвать хоть одно «ноу-хау», которое было найдено вами в процессе съемок?

М.Пежемский. Есть большая разница между ситуацией двадцати — тридцатилетней давности и тем, что происходит сегодня. На дворе конец тысячелетия, скоро 2000 год, компьютеры грозят выйти из строя... Никто не знает, как мы будем жить дальше. Все по нулям, все равны. И открытия на уровне киноязыка значат сегодня меньше, чем открытия на уровне мировоззрения. Мне кажется, главное, что может кино предложить сегодня, — это новый взгляд на мир. Как ни странно, это и коммерчески выгодно. Фильм сразу привлекает внимание, выделяется на общем фоне. Основные усилия молодых режиссеров должны концентрироваться в этой области. Чтобы уже на уровне сценария предложить некое свое индивидуальное видение ситуации.

Мое «ноу-хау» связано в основном со сценарием. Есть такая система нелинейного монтажа, когда запускаешь на пять дорожек материал, снятый в реальном времени, а потом кнопкой выбираешь самые интересные кусочки. По этому же принципу мы с Костей Мурзенко пытались делать сценарий фильма «Мама, не горюй!». Мы выстраивали сюжет на основе почти не связанных между собой событий, эпизодов, фрагментов... И пытались с их помощью рассказать историю колобка, который «от бабушки ушел и от дедушки ушел»...

И второе, я хотел выстроить фильм на актерских мифологемах. Я взял известных актеров разных поколений — Нину Русланову, Валерия Приёмыхова, Ивана Бортника, Ваню Охлобыстина — и пытался использовать их устойчивые имиджи. Поэтому традиция присутствует у меня в фильме не столько на уровне языка, сколько на уровне тем и мотивов, связанных с актерами и фильмами, где они сыграли. И вся эта советская традиция положена у меня на нынешний бандитский сленг.

Александр Черных. Мне кажется, что те новации, о которых говорит Карахан,

относятся к принципиально иной, докомпьютерной эпохе. Мы существуем в иных обстоятельствах, где техника достигла такого уровня, когда возможно все. И никакая новация не может никого поразить, удивить и, следовательно, не произведет ожидаемого художественного эффекта. Поэтому мне кажется, что основная проблема заключается в восстановлении, очищении и реконструкции каких-то базовых основ кинематографа. Как в живописи: прошел авангард, и выяснилось, что не все умеют рисовать, не всем доступна традиционная фигуративная живопись. С реконструкции такого вот фигуративного, традиционного, классического кино в условиях разрушенной индустрии, в условиях, когда отсутствует фактически профессия сценариста, и нужно начинать процесс возрождения кинематографа. Это основная проблема, с которой каждый из нас сознательно или бессознательно сталкивается.

Александр Баширов. Я хоть и дебютант, но тоже преподаю режиссуру с боль-

шим удовольствием и наслаждением. Дело в том, что в Ленинград уже лет десять не приезжают режиссеры, окончившие московские учебные заведения, и, я думаю, лет десять их еще не будет. А жизнь не стоит на месте. Поэтому мы вынуждены были взяться за

это дело сами. Основной акцент в работе со студентами я делаю на визуальном, на физическом обаянии — по Кракауэру — той реальности, которая, собственно, и является предметом кино. Все остальное — рассказ, тема и прочее — не прозвучит, если это не сформулировано на языке кинематографа, если это не выражено чисто кинематографически. Основная ячейка мастерства для меня — эпизод. Студенты сначала репетируют эпизод с актерами, потом снимают на видео всего один план. И в этом плане они должны решить чисто технические проблемы, научиться манипулировать вниманием зрителя, его эмоциональным состоянием. Но главное, они должны уловить магию физической реальности, которая находится перед камерой. Для этого есть очень простые средства: ракурс, свет, композиция... Это очень легко. Самое важное — испытать любовь, ощутить обаяние самого света, который исходит с экрана. Если этого нет, не стоит вообще заниматься кинематографом.

А вопросы изложения, внутрикадрового монтажа и т.п. решаются на уровне элементарной киноэрудиции. У меня с этим не было проблем. Проблемы были технического свойства — отсутствие крана и всего прочего. Нехватка времени, ведь снимать за десять дней — это, конечно же, дико. Скорость была невероятная, все снималось посредством одного дубля. Но на клипах мы отработали всю производственную технологию и выработали язык достаточно динамичный и в то же время доступный. Поэтому когда я снимал, меня волновало только одно — насколько легко это будет смотреться. Нет тележки? Ничего — ставишь штатив и снимаешь. Все равно получится картинка, которая будет работать достаточно эффективно. Можно отказаться от сложного света, от использования фильтров, снимать с плеча, как в известном манифесте Ларса фон Триера[1]. Мы не провозглашаем подобные манифесты просто потому, что физически не можем отказаться от того, чего у нас нет. В кино важна не техника, важна актуальность, соответствие визуальному языку современности. Во всем мире основное средство манипулирования обществом — это телевидение. Оно сегодня очень влиятельно, что очевидно и на том конце Европы и на этом.

Л.Карахан. Что касается классических реминисценций в вашей картине — фильмы Довженко, Эйзенштейна и других режиссеров, которым вы в титрах выражаете особую благодарность, они интересуют вас лишь как повод для иронического переосмысления? Или вам важно, как они монтируют, строят кадр?.. У меня сложилось ощущение, что довженковский кадр более выразителен, он плотнее по решению, при том, что задачи там, конечно, ставились совершенно другие.

А.Баширов. Цитаты в моей картине возникли из педагогических соображений. Я хотел продемонстрировать студентам разнообразные возможности взаимоотношений с классикой. У нас есть задание — реконструкция какого-либо эпизода из жизни или из любимой картины. Это один из учебных вопросов. Другое дело, что в контексте фильма цитаты зажили своей непредсказуемой жизнью. Я сам не знал, во что это выльется. Что же касается иронии — это вопрос баланса, равновесия между хаосом и космосом. Это проблема игры. Без иронии все это действительно может превратиться в какое-то «послание к человечеству», что для того географического региона, где я снимаю кино, совершенно неприемлемо. Пафос здесь жестоко преследуется и обличается.

Лариса Садилова. Мне пришлось решать много задач, но основное — это...

Как хорошо сказал Анджей Вайда, когда был у нас во ВГИКе со своим фильмом: «Снимайте про свой город, про свой двор, про свой дом, и тогда это будет интересно всем». Я старалась как можно искреннее снять то, что я пережила на собственном опыте. Я рожала в советском роддоме и очень хорошо знаю эту фактуру, эту натуру, эти отношения... Главная задача, которую я перед собой ставила, — совместить в своей картине иг-

[1] Речь идет о декларации датской режиссерской группы «Догма 95». Подробнее об этой инициативе см. статьи А.Плахова и Л.Карахана в «Искусстве кино» (1998, № 10) и подборку интервью Ларса фон Триера в одном из ближайших номеров. — *Прим. ред.*

ровое и документальное начало. Так, чтобы постановочные сцены в палате монтировались с настоящими родами и не чувствовалось никакой стилистической разницы. Мне все говорили, что это невозможно. Но я стремилась снять игровую картину в сугубо документальной стилистике. У меня нет ни одного известного актера. Если бы был хоть один известный, если бы санитарку сыграла, например, Любовь Соколова, — все разрушилось бы. Стилистика разрушилась бы.

Меня финансировал Кинокомитет, который выделил сто миллионов неденоминированных рублей на две части документальной работы. И на эти деньги я начала снимать полнометражную игровую картину. Потом показала материал, по крохам стала искать дополнительное финансирование и т.д. В итоге делала картину два года... В первый раз это не страшно. Ты не подозреваешь, куда идешь. Сталкиваешься с какими-то трудностями, преодолеваешь... Но я думаю, что сегодняшний дебютант уже не сможет подобным образом экспериментировать. Куда сегодня ни обратись, все говорят: нужны звезды, нужен жанр... О каком киноязыке может идти речь? Ни о каком. Все будут повторять то, что уже существует. Вот сейчас на НТВ снимается сюжет, который уже был использован в трех американских фильмах. Это фактически римейк. И тем же самым будут заниматься дебютанты, если им дадут деньги. Поэтому, я думаю, скоро о киноязыке и прочих тонкостях говорить не придется.

Л.Карахан. Меня удивляет, что жанр кажется вам чем-то заведомо предосудительным и находящимся вне традиции. Существует огромная жанровая традиция... Мы все видели здесь последнюю картину братьев Коэн. Они блестяще владеют жанром, то есть виртуозно работая с разными жанрами, создают свой собственный, ни на что не похожий. За всем этим чувствуется некий бэкграунд и владение традицией в том числе.

Л.Садилова. Я не говорю, что жанр — это плохо. Это для меня отнюдь не ругательное слово. Но когда ты попадаешь в рыночную структуру, например на «НТВ-ПРОФИТ», где тебе дают жесткие сроки — месяц подготовки, месяц съемок, — то дебютанту не так просто справиться с этим производством.

Дебютантов должны поддерживать крупные студии или Госкино... А так получается, к кому обращаться? Приходишь, говоришь: «Роддом». — «Ну-у-у...» — «Актеров известных нет». — «Ну, ясно все. До свидания».

Е.Стишова. Вы понимаете, Лариса, это, как принято сейчас говорить, ваши трудности. Да, вам даны чудовищные стартовые условия — таковы реалии нашего времени, и лучше они не будут. Но если вы профессионал и если у вас есть что сообщить городу и миру, вы найдете возможность это сделать. Если вам предлагают сделать, например, триллер, то и в жанре триллера вы сможете высказать то, что у вас на душе. Вот «Змеиный источник». Несмотря на все заимствования и цитаты из Хичкока, я вижу, что это *русский* триллер. Я воспринимаю эту картину не только на уровне жанровой структуры, но и на уровне послания, которое я там прочитываю.

Однако меня тревожит такая вещь: во многих дебютных фильмах, талантливых, ярких, есть одна типологическая черта — неумение рассказать историю. Оно проистекает не оттого, что режиссер не владеет профессией. Все гораздо глубже. Мне кажется, если у человека, который хочет вам что-то рассказать, нет сформулированной и ясной картины мира, то возникают большие проблемы с тем, как рассказать. Такой рассказчик не в силах структурировать свое повествование. Именно это, мне кажется, я и наблюдаю в современном молодом кинематографе. Хотелось бы, чтобы кто-то меня опроверг...

Денис Горелов. Мне кажется, это не проблема отдельных персон, а проблема социума. Сегодня в стране не существует большинства. Того самого среднего класса, в который столько стрел выпустили в 60-е годы и который формирует язык — не только кинематографический, но и язык вообще. Сейчас не существует определенного набора книг, которые обязан прочитать каждый. Даже детских книг. В свое время в газете «Сегодня» многие авторы использовали образы из «Карлсона» или «Пеппи — Длинный Чулок», потому что понимали: это читали все. Сейчас даже этого нет. Нет набора

общеизвестных фильмов... Когда Баширов дает в финале своей картины цитату из «Земли» А.Довженко, в зале смеются три-четыре человека.

А.Баширов. Радостным смехом...

Д.Горелов. Разумеется, радостным...

Поэтому режиссерские «послания» с трудом доходят даже до современников. Когда, предположим, в «Бриллиантовой руке» Светличная кричала: «Не виноватая я!», то люди, смотревшие швейцеровское «Воскресение», веселились гораздо больше, чем те, кто его не смотрел. Сейчас большинство на эту реплику просто не реагирует. Это же касается и современных фильмов. Самый яркий пример — «Дрянь хорошая, дрянь плохая» А.Хвана. Мне приходилось многим критикам и ровесникам, даже близким по роду занятий к кругу Хвана, к кругу людей, которые толкут порошок на банковской карточке стодолларовой купюрой, объяснять, что «дрянь» — это не только нехорошие люди, но и синтетический наркотик. В этой ситуации автору остается только все рассказывать в лоб. Если фильм называется «Полет над гнездом кукушки», там должны быть и кукушка, и ее гнездо. Это вынужденная мера.

Е.Стишова. То есть полный отказ от метафорического способа высказывания...

Д.Горелов. Да, если ориентироваться на широкого зрителя, а не на нас — фестивальщиков...

А.Баширов. В принципе, это проблема зрителя, проблема чтения текста. Если человек не умеет читать, он никакую историю не прочтет, даже если она рассказана достаточно внятно. Это проблема общества, где нравственная деградация уже вылилась в интеллектуальную и духовную. Поэтому у себя в Ленинграде мы исходим не из необходимости снимать жанровое кино, а из той простой ситуации, которую можно определить словами «рок-н-ролл жив!», в противовес московской «эстрадной» позиции, сильно напоминающей раскрутку попсовых групп. Когда набирается определенное количество людей, им предлагается какая-то болванка, «рыба», и они на этом раскручиваются.

Д.Горелов. Кино — искусство все-таки более эстрадное, нежели рок-н-ролльное...

А.Баширов. Я понимаю. Но у нас нет возможности лоббировать свои интересы в Москве — ни в нынешнем Госкино, ни в будущем кинофонде, который грозится организовать Михалков и в котором, вероятно, тоже будут какие-то гранты для поддержки дебютов... Мы с Максом Пежемским обсуждали эту ситуацию исходя из того, что происходило на съезде кинематографистов. Ясно, что сегодня художник должен продавать себя, то есть снимать рекламу, клипы или какие-то триллеры в той форме, которая навязана продюсером, а не им — режиссером. И не важно, кто выступает в роли продюсера — частное лицо или чиновник студии, который заинтересован в коммерческом обороте и т.д. Однако все это — за границами той сферы, где мы вынуждены работать. Мы должны выживать на тех же условиях, на каких существовал рок-н-ролл в годы нашей прекрасной юности. То есть опять уходить в андерграунд. У меня есть человек тридцать студентов, которых я хочу запустить на самом минимальном уровне. И проблема профессиональной подготовки формулируется для них более жестко. Они должны уметь делать все очень быстро, дешево, качественно и весело. И у меня есть определенный оптимизм по поводу их будущего. Мейнстрим же у нас просто подыхает. Он в таком отчаянном положении, что мне его даже не жалко.

Л.Карахан. У меня вопрос к Юрию Грымову, который пришел в кино, будучи признанным мастером рекламы. С какими проблемами вам пришлось столкнуться при переходе к большой форме, были ли у вас сложности, связанные собственно с кинематографической поэтикой, с кинематографическим изображением? Ведь вы один из первых сделали этот драматический шаг от клипа к фильму.

Юрий Грымов. Для меня этот переход не был драматическим. Я вообще не считаю, что кино могут делать только избранные. Два года назад я организовал школу, исходя из одного только принципа: каждый человек может учиться. Получится у него или нет — другой вопрос. Но шанс должен быть у всех. Это к разговору о дебютах. Да, у меня на лбу написано: «Рекламщик».

Я горжусь этим, супер! И что касается изображения, визуального языка, то я занимаюсь этим восемь лет и делаю лучшее изображение в этой стране.

Кроме того, кино — тоже ведь своего рода «малая форма». Нужно некий достаточно продолжительный отрезок жизни уместить в полтора часа. И для меня нет принципиальной разницы между рассказом, который длится десять секунд, двадцать минут или полтора часа. Самое главное, я считаю, это почаще заглядывать внутрь себя. Проблемы с рассказом возникают только по той причине, что человек забывает смотреть внутрь себя. Если ты пропускаешь историю через собственное «Я», все получается о'кей. Не стоит слишком загромождать свое сознание всевозможной информацией, знанием традиций. Вот я снял картину. Критики говорят: «Сильно красиво», «слишком симметричные сени», «слишком все супер». Но это же замечательно. Я безумно рад этому. Это значит, что «Му-му» — очень хорошее кино. И в следующей картине я буду двигаться в том же направлении.

Л.Карахан. А как вы решали для себя проблему монтажа? Ведь эстетика клипа предполагает преимущественно короткий монтаж. В кино все иначе...

Ю.Грымов. Я этого не понимаю: длинный монтаж, короткий монтаж... Вот сидит режиссер и думает: «Сейчас буду резать мелко, а сейчас — крупно». Я монтирую по ощущению, в зависимости от того, что мне нужно сказать в данный момент. Вот я смотрю на вас, я устал, мне стало скучно, я перевожу взгляд. Как можно абстрактно рассуждать: тут резать, а там не резать?.. Это же не колбаса на развес. Если есть необходимость быстро рассказать что-то, нужно это делать и не бояться слова «клип». Это же не ругательное слово. Это современный вид искусства. И в наше время, когда у всех мобильные телефоны, пейджеры, когда вся жизнь страшно ускорилась, не использовать такую форму, как клип, было бы просто неправильно. Это моя точка зрения.

В.Хотиненко. Когда Бунюэля спросили: «Как вы монтируете?», он ответил: «Я просто отрезаю хлопушки». Лукавил, конечно, но в главном был прав. Режиссер монтирует по наитию. Взять, например, великие годаровские склейки в фильме «На последнем дыхании». Годар снял сцену, смотрит — скучно. Он взял, прорезал. Все кричат: «Ах, открытие в монтаже!» Но это открытие возникло не потому, что он сидел и долго теоретизировал...

Борис Фрумин. Язык обусловлен материалом, а материал идет от идеи. Нельзя начинать с конца и просить режиссера проанализировать, как он монтирует, как работает с кадром. Материал диктует кадр. А материал возникает из общего видения мира, из того, с чем человек согласен, с чем не согласен, что он хочет о себе сказать. Сначала «о чем», а потом уже «как».

Мне кажется, есть смысл вернуться к тому, что такое режиссер. Это человек, который обладает неким уникальным материалом и способен им поделиться. То есть у него есть идеал и мастерство. Чем ему может помочь образование? Материал образования не дает. Образование дает тренаж и опыт, возможность попробовать себя, прежде чем человек начнет делать большую картину. Я не знаю, насколько ВГИК помогает сегодня молодым режиссерам, но есть еще один весьма драматический момент — то, что сегодня разрушены студии. Прежде молодой режиссер приходил на студию и на первых порах сталкивался с необходимостью адаптировать, соглашаясь или сопротивляясь, чужой материал. Он попадал в профессиональную структуру, которой сегодня нет. Эту структуру заменяет собой институт продюсерства, который находится пока в зачаточном состоянии. Сегодня продюсер не имеет возможности делать разные фильмы — фильмы для денег и фильмы для репутации. Авторское кино редко окупает себя. Мне кажется, лишь после того, как независимый продюсер встанет на ноги в финансовом отношении, он сможет предоставить молодому режиссеру возможность экспериментировать, сможет позволить ему более тщательно работать над сценарием, создаст условия для более серьезного подготовительного периода. Поэтому при всем уважении к нынешним дебютантам от них нельзя ожидать того качества и тех достижений, которые были, скажем, в 60-е годы, когда начинали Муратова, Иоселиани, Тарковский и Кончаловский. Это не значит, что современные режиссеры не смогут достигнуть

столь же высокого уровня. Но нужно понимать, что сегодня другие условия и другая динамика.

Вячеслав Шмыров. Вам не кажется странным, что вот собрался «круглый стол» по дебютам и в то же время за этим столом мы не видим новых лиц. Мы можем говорить о режиссерских дебютах Саши Баширова или Ларисы Садиловой. Но Лариса — актриса, она давно вовлечена в нашу кинематографическую среду. Баширов тоже знаменитый актер. Юрий Грымов — известнейший клипмейкер. Максим Пежемский, Евгений Иванов — просто не дебютанты. Все они относятся к поколению, которое уже перешагнуло рубеж среднего возраста. О чем это говорит? О том, что либо мы все существуем в среде, которая сложилась много лет назад и никого в себя не впускает, либо о том, что эта среда лишена импульсов, привлекающих к себе новых людей. Думаю, что верно последнее. Дело не в том, что мы плохие люди и в кино три копейки, которые мы хотим поделить только между собой. Дело в том, что нынешнее российское кино живет с ощущением, будто оно началось с чистого листа и до него ничего не было.

Каждое новое поколение в нашем кинематографе заряжалось энергией отрицания тех, кто шел перед ним. Это создавало динамику кинематографического процесса. Может быть, я вновь возвращаю разговор в русло проблем социального бытования кинематографистов, но все, что я говорю, имеет прямое отношение к языку. Революционное поколение Эйзенштейна, Пудовкина и Дзиги Вертова вело внутреннюю полемику не только с кинематографом, существовавшим до 1917 года, но и с тем же Протазановым и другими режиссерами, работавшими в соседних павильонах. Эйзенштейн и Вертов создавали некоммерческое кино, их фильмы никогда не шли в коммерческих кинотеатрах. Именно тогда возникла система рабочих клубов, где показывали идеологически правильное кино, правильное, с точки зрения большевиков. Это кино существовало только на дотации. А «Закройщик из Торжка» Протазанова, «Третья Мещанская» Роома, «Девушка с коробкой» Барнета — это было коммерческое кино, существовавшее в системе самоокупаемости.

Режиссеры французской «новой волны» начинали с отрицания кинематографа «белых телефонов». Фасбиндер дебютировал как нонконформист, как люмпен-режиссер, работавший с люмпен-актерами. Он отрицал все, что было в кинематографе до него, но потом занял в Германии лидирующие позиции. Примеров можно привести очень много. Это касается и итальянского неореализма, и современного американского кино, где есть Голливуд и есть «независимые», которые, начиная с отрицания, постепенно вовлекаются в среду большого коммерческого кино. Но наши режиссеры, наши новые дебютанты оказались вне этой самой профессиональной среды, с которой можно конфликтовать и которая способна их вовлекать в себя.

И дело не в том, что формально в одну ночь перестало существовать советское кино и возникло российское. Произошла полная смена формации как политической, социальной, так, собственно говоря, и культурной. И мы еще не понимаем, какой тип кинематографа будет существовать в России. Произойдет ли возрождение прежнего великого кино, безраздельно господствовавшего на внутреннем рынке? Или мы превратимся в маргинальную европейскую кинематографию с фестивальными радостями, со своими маленькими национальными «сезарчиками» и «никочками», и на этом все кончится? Эта ситуация неопределенности объясняет, на мой взгляд, почему сегодня в дефиците энергетика и готовность рисковать, побеждать, что-то опровергать, которые были в советском кино и в 20-е годы, и на рубеже 50 — 60-х, и даже, может быть, на заре перестройки, когда появились «Покаяние» и «Маленькая Вера».

Пока же нынешние молодые режиссеры стоят перед необходимостью создания российского мейнстрима, то есть основного потока коммерческого кино. Хотя по складу характера и дарования они предназначены делать совсем другое кино. Похоже, они должны принести себя в жертву, заняться не свойственным им делом, и на этом пути возможны всякие сложности и неудачи. Ничего не поделаешь. Когда включаешь кран, из которого три года не шла вода, поначалу

идет ржавчина. И лишь впоследствии, когда поколение Владимира Ивановича Хотиненко или Валерия Петровича Тодоровского станет страшно богатым и важным, придет следующее поколение, которое, ненавидя их, будет в противовес снимать что-то другое: у вас — «Великий поход в Индию», а у нас то, что происходит в нашей консервной банке в холодильнике. Возникнет новый импульс развития, импульс антибуржуазного свойства.

Б.Фрумин. Любое молодое кино связано с идеализмом. Это то, чего в значительной мере не хватает современному кино, делает его ущербным и анемичным.

Л.Карахан. По-моему, идеализма как раз хватает. И в картине Максима Пежемского, и в фильме «Тело будет предано земле...» Ильи Макарова идеализм присутствует вполне отчетливо. Причем идеализм простой и даже наивный. Скажем, морская тема, неизменно возникающая в сценариях Константина Мурзенко, где в волнах свободной стихии разрешаются все противоречия...

Владимир Падунов. Это идеализм больше придуманный, чем прожитый. Придуманное кино и придуманный идеализм. Перед нами не кинематограф опыта, а кинематограф цитаты. И здесь — самая большая проблема нынешнего молодого кино. Оно не свое, оно заимствованное. Часто эти заимствования адаптированы остроумно и очень умело. Видно, что режиссеры что-то смотрели, что они умеют снимать, но не знают точно, зачем и для кого они делают свои фильмы.

Е.Стишова. Вот Евгений Иванов, режиссер фильма «Дух», думаю, не воевал в Афганистане. И тем не менее он сделал фильм о себе. Игорь Черневич там тоже не воевал, но он сыграл от первого лица. Интересно, что вы скажете?

Евгений Иванов. Герой в моей картине фактически кончает с собой. Это вечная тема: русские люди, в общем-то, не любят жить. Мне это знакомо, так что в каком-то смысле я действительно снимал о себе. Что же касается опыта конкретной войны, он в данном случае не столь существен. Это условность. Просто предполагается, что герой, имеющий подобный опыт, будет более убедительным, более интересным. Коллизия станет острее. Но мы, конечно же, внимательно изучали материал...

Игорь Черневич. Меня радует, что я здесь не один сумасшедший, кто склонен употреблять слова «идеал», «позиция» и т.д. Когда человек говорит: «Мне так много нужно сказать», но при этом молчит, я ему не очень верю. Когда человеку есть что сказать, он промычит, простонет, но выскажется. В книге известного священника Александра Ельчанинова есть такая запись: «Мне нравятся люди, которые выражаются косноязычно. Потому что говорить о том, что болит, говорить правду очень сложно».

Пока все, что я видел в нашем дебютном кино, включая и те картины, которые мне нравятся, — это в лучшем случае милая болтовня. А ведь трепаться легче, чем говорить какие-то сущностные вещи. И для меня сейчас гораздо важнее и ценнее пусть косноязычный, но личностный посыл. Пусть даже это будет стон, мычание... И разговоры о недостатке профессионализма здесь ни при чем. Новации в языке, изменение кадра — все это рождается не из чисто теоретических соображений. Кадр менялся в связи с общим изменением мировоззрения. Да, сейчас безвременье. Люди пытаются осваивать какое-то новое пространство, новую бандитскую реальность, в которой мы существуем и от которой никуда не деться. Скажем, в картине «Иван Васильевич меняет профессию» выходил царь, смотрел на Москву и говорил: «Лепота!» А сейчас с одной стороны «Макдоналдс», с другой — банк, сидят нищие, ходят бандиты — сразу возникает какой-то непредсказуемый подтекст. Снимать в этой ситуации жанровое кино безумно сложно. Поэтому объяснимы и лихорадочный поиск, и метания, и отсутствие какой-либо эмоциональной определенности... Меня волнует, однако, что во всем этом нет даже попытки сформулировать какие-то основы национального самосознания. Я с большой осторожностью отношусь к поискам национальной идеи, национального идеала, но что-то делать в этом направлении нужно. Не знаю, получилось у нас или нет коснуться этой темы в картине.

Е.Стишова. Действительно, слово «идеал» сегодня скомпрометировано настолько, что мы можем его употреблять только в кавычках.

Б.Фрумин. Достоевскому не стыдно было его употреблять, а вам стыдно...

Е.Стишова. Да, такова нынешняя ситуация. Мы сегодня живем с этим комплексом. Мне близко слово «идеал», но я должна иметь известную смелость, чтобы произнести его вслух и не бояться, что Денис Горелов, например, будет показывать на меня пальцем и говорить: «Это та самая, которая все про идеал толкует». И вообще какие могут быть идеалы, если общество идеальной стороной жизни совсем не озабочено. Мы многое приобрели в последние годы, но многое и потеряли. В частности, все, что связано с понятием «идеал». Но сейчас у меня есть ощущение, что мы опять накануне великого перелома. Если я правильно поняла — на съезде кинематографистов была предпринята попытка волюнтаристски преобразовать наш кинематографический процесс и заставить художников делать кино конвенциональное, традиционное, где будет присутствовать и этот самый «идеал», причем достаточно четко ориентированный.

А.Баширов. Да. «Православие, самодержавие, народность». Нормальный идеал для нашей страны.

Е.Стишова. Мне любопытно, как вы к этому относитесь?

А.Баширов. Моя позиция проста. С одной стороны, институт частной собственности, который наконец-то создается в нашей стране, требует защиты, пусть даже в лице самодержавия, и угроза сепаратизма тоже требует определенной цементирующей идеи. С другой стороны, в моем фильме сформулированы другие идеалистические устремления: «Справедливость, братство и правда». Они тоже традиционны для нас и существуют вне зависимости от государственной политики. Причем воплощаются в жизнь со всей страстностью, на какую только способен наш человек, — это беспощадная справедливость, это самое близкое братство. И правда уже такая, что хуже всякой лжи. Однако мне кажется, что наша страна уже попробовала реализовать все мифы, какие только возможны. И мифологизированная реальность исчерпала себя. Единственное, что нас до сих пор волнует и что является вечным предметом русского искусства, это проблема страдания.

Так что меня не слишком беспокоит, какой будет государственная политика в кинематографе. Еще раз повторяю: мы у себя в Ленинграде будем снимать так, как снимали до сих пор. И лишить художника свободы слова нельзя даже за его взносы в Союзе кинематографистов.

Д.Горелов. С легкой руки Елены Стишовой я попал во враги идеализма. Но, мне кажется, с идеалом сегодня действительно сложности. Частная собственность не может быть идеалом, во всяком случае, официально провозглашаемым. Хотя многие существуют с убеждением, что самое главное — жить долго, красиво и богато. Но идеал, по крайней мере у нас, в любом случае связан с левой идеей, с идеей государства-солнца, равенства и всеобщего счастья. Все это за восемьдесят лет настолько скомпрометировано, что если и найдется художник, способный, как Баширов, это выразить, то вряд ли найдутся в достаточном количестве зрители, готовые такое кино смотреть, во всяком случае в ближайшую пару десятилетий.

Б.Фрумин. Художник рождается на сопротивлении, а сегодня, когда рамки настолько раздвинулись, что уже все позволено, идеализм заключается в сопротивлении этой вседозволенности. Сегодня очень удобно развратничать на экране, а быть порядочным трудно и почти стыдно. Экран не знает порядочных людей, и в этом основной недостаток сегодняшнего кино. Художник не должен идти туда, куда идут все. Большинство сегодня пошли в бандитизм, это обусловлено тем, что происходит в стране. Но художник должен опережать свое время. Потому-то он и художник, что в состоянии сказать нечто новое, а не только перебалтывать то, что говорят вокруг. От изобилия разврата на экране делается тошно. Это плебейское кино, даже в том случае, если оно хорошо сделано. А духовная традиция далека от плебейства.

Александр Бачан. По-моему, у нас возникла терминологическая путаница в связи со словом «идеал». Очевидно, имеется в виду не «идеал» — затоптанное советское слово, которое, естественно, вызывает у людей идиосинкразию. Было бы уместнее говорить об идее. Человек отталкивается от какой-то общепри-

нятой культурной, социальной парадигмы, которая его не удовлетворяет, у него есть свое ощущение жизни и есть умение его выразить. В таком случае мы можем говорить, что родился художник, состоялся дебют. Речь идет о каком-то новом взгляде, о какой-то новой экзистенции, которая привносится молодым режиссером. Дело совсем не в языке. Кинематографический язык давно сложился, а сегодня лишь дополняется компьютерными технологиями. Ну подумайте, кто после Эйзенштейна, Довженко, Вертова после второй мировой войны привнес в киноязык нечто новое? Росселлини, Годар, Пазолини... Единицы. Поэтому дело не в техническом языке, который нужно, конечно же, изучать, как сопромат, дело в новом экзистенциальном взгляде. Например, у Фасбиндера очень мало чисто технических открытий, он работал преимущественно с цитатами, и очень искусно. Нет у него и позитивного идеала, наоборот, много злости, много цинизма. Но тем не менее он неповторимый художник, который заявил о себе с первых же фильмов. Если есть свежий подход и зрители на него откликаются, то вне зависимости от языкового новаторства мы можем сказать, что перед нами состоявшийся, полноправный дебют. Этого можно добиться и в рамках коммерческого кино. Есть богатый опыт центральноевропейских кинематографистов, которые пришли в Голливуд и показали, как в рамках голливудского кино можно делать что-то свое. Есть опыт независимого нью-йоркского кино, есть тот же Джармуш, братья Коэн, Тарантино...

В России же, мне кажется, дело действительно в том, что распалась связь времен. Нет той устойчивой парадигмы, от которой можно отталкиваться и делать что-то новое. Ее нет у режиссеров, ее нет у зрителей. И нужно время, много времени, чтобы разорвать этот порочный круг: без нового ощущения мира у зрителя не будет нового кино, в свою очередь, режиссеры должны подталкивать зрителя к этому новому мироощущению. Как вырваться из этого круга, не знаю. Наверное, нужно переждать. Как всякая болезнь, эта ситуация социальной и мировоззренческой неустроенности должна занять какое-то время. И людям, которые сейчас работают, очень тяжело. Им можно только посочувствовать.

Однако мне кажется, что в нынешних дебютных картинах или в малобюджетных фильмах Студии Горького ощущается уже некое дуновение. Дуновение жизни или дуновение смерти — не знаю, но оно есть. В эффектной и профессиональной «Стране глухих» я его, к сожалению, не чувствую. А в фильме Николая Лебедева «Змеиный источник», менее, может быть, профессиональном, оно есть. Поэтому, я думаю, молодые художники, которые так долго пробивались сквозь дебри рухнувшей социальной действительности, на верном пути.

Алла Гербер. Мне тоже хочется сказать несколько оптимистических слов. Последнее время мы очень много говорили о депрессивном времени, об ощущении потерянности, о времени жутких стрессов и т.д. Но почти во всех дебютах, которые я видела, меня радовала какая-то совершенно новая бешеная энергетика. На материале, казалось бы, той же самой жизни, где порвалась связь времен, где все не устроено и не связано, с теми же самыми героями, которые, правда, в этой безумной жизни уже не подыхают, а ориентируются, приспосабливаются ненавязчиво и ненатужно. Даже стёб, бандитские разборки, феня вполне органично существуют и в фильме «Мама, не горюй!», и в картине «Тело будет предано земле...», и в «Железной пяте олигархии». Кончилась анемия, дистрофия, мы не умираем, черт возьми! Мы идем, мы рвемся, живем... Эта энергия, неизвестно откуда возникшая, меня дико заразила и порадовала. Это очень здоровая, оптимистическая, даже — простите, не люблю это слово — жизнеутверждающая энергетика. И это, может быть, предчувствие нового состояния общества и нового кино.

А.Баширов. Несмотря ни на что и вопреки всему!

Литературная запись Н.Сиривли

Р Е П Е Р Т У А Р

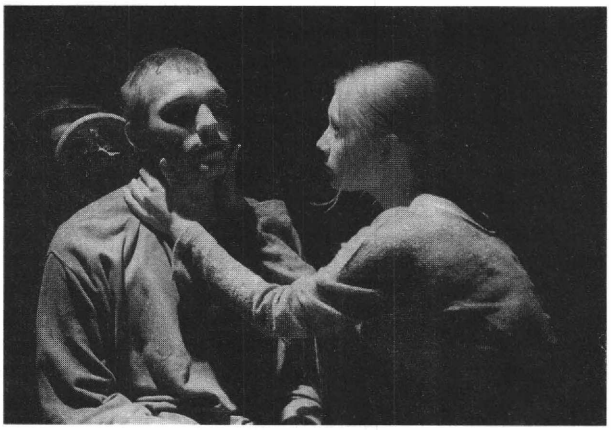
«Страна глухих».
Яя — Д.Корзун,
Рита — Ч.Хаматова

МИХАИЛ БРАШИНСКИЙ

Любовь-2

В малобюджетном пакете Киностудии Горького фильм Валерия Тодоровского «Страна глухих» занимает особое место. В беспроигрышной (хотя бы по стоимости) обойме он выделяется как самый беспроигрышный. В нем нет ни дворовой саморефлексии фильма «Мама, не горюй!», ни провинциальной модности «Мытаря» и «Упыря», ни вгиковской художественности «Странного времени», ни салонной претенциозности ленты «Дрянь хорошая, дрянь плохая», ни дебютной сбивчивости фильмов «Змеиный источник» и «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь». «Страна глухих» — картина свободная, современная, «взрослая». Она не нуждается в оправдании бедностью. Она на любом языке, хоть жестов, хоть образов, говорит без акцента. Словом, «Страна глухих» имеет в виду распахнуть ворота Киностудии Горького не на московскую улицу — в мир.

Тут продюсерская стратегия Сергея Ливнева совпадает с внутренней динамикой самого Тодоровского-младшего. Хотя картин у него всего четыре, стройная парабола, их объединяющая, уже напоминает траекторию. Первая, «Катафалк» (1990), и третья, «Подмосковные вечера» (1994), — экранизации классики, вторая, «Любовь» (1991), и четвертая, новая, — нет[1]. Время первой и третьей — условное «некогда», второй и четвертой — конкретное «сейчас». Место первой и третьей — деревня, второй и четвертой — город. Актерский ансамбль первой и третьей — трио, второй и четвертой — квартет.



«Страна глухих»
По мотивам повести Р.Литвиновой «Обладать и принадлежать»
Авторы сценария **Ю.Коротков, В.Тодоровский**
Режиссер **В.Тодоровский**
Оператор **Ю.Шайгарданов**
Художник **С.Иванов**
Композитор **А.Айги**
В ролях: **Д.Корзун, Ч.Хаматова, М.Суханов, Н.Тюнин**
Киностудия Горького
Россия
1998

[1] «Страна глухих» заимствует мотивы у Ренаты Литвиновой, но имеет весьма косвенное отношение к фактуре и философии оригинала — ее повести «Обладать и принадлежать»

Миром первой и третьей правят властные матриархи (привет от герра Зигмунда!), мир второй и четвертой брошен на собственный произвол. Наконец, первая и третья повествуют о страсти, а вторая и четвертая — о любви.

Вендерс давно признавался, что предпочитает чередовать картины, сделанные по точной схеме, с лентами раскованными, снятыми почти без сценария. Похожая диалектика, кажется, присуща и В.Тодоровскому. Природу — пространство для него некомфортное, а для его героев просто фатальное — он всякий раз оставляет ради городского лабиринта, будто его тянет там заблудиться. От историй герметичных, жестких, досказанных до конца, он неизменно переходит к сюжетам, романтично расхристанным, умышленно незавершенным. По этой логике фильм, следующий за «Подмосковными вечерами», должен, просто обязан был стать чем-то вроде сиквела «Любви» — по структуре разомкнутым, по жанру «прогулочным», по тонам теплым. Но на этот раз планка была установлена выше: Тодоровский задумал снять «европейскую историю», взяв за модель парадигму «Вендерс — Каракс». Получилось примерно вот что.

У Риты (Ч.Хаматова), девушки без определенных занятий, проблемы: ее парень Алеша (Н.Тюнин) влез в долги и попал на счетчик. Случайное знакомство с глухой стриптизеркой по имени Яя (Д.Корзун) дает Рите неожиданную возможность быстрого профита, и хотя в проститутки их не берут, открываются новые перспективы: главарю глухой мафии по кличке Свинья (М.Суханов в роли, которую на Западе назвали бы «карьерообразующей») нужны женские «уши». Притворяясь глухой, Рита участвует в покупке партии кокаина, спасает глухих от экзекуции слышащими и зарабатывает кучу денег для Алеши, который их тут же проматывает в рулетку. Яя тем временем от бессилия решает сдать Алешу его кредитору, но поскольку Алеша смылся, сама становится заложницей бандитов. Рита бросается за помощью к Свинье, и следует разборка, в результате которой на асфальте утром остается дюжина меловых силуэтов, а Рита с Яей, обе глухие, уходят в рассвет.

То, что делает эту историю «европейской» и немедленно отличает от сюжета «Любви», — рефлексия на американский жанр. Как ни называй его, а он явно есть — с мафиози, одетыми от Армани, с «мексиканской дуэлью», где каждый целит в ближнего по замкнутому дулами кругу, с казино и наркотиками, с выстрелами и трупами. Но жанр если и есть, то лишь «как бы», а не всерьез. Он не сущность и даже не маска, скрывающая нежанровое лицо, а только отзвук, знак самого себя. Обещает событие, а дает только контур. Выстрелы не слышны, трупы не показаны. Монтажные ножницы лишают жанр всех опорных точек — моментов саспенса, побегов и похищений. Жанр почти совсем не интересует Тодоровского, который, напомню, не так давно разделался с жанровой формулой в «Подмосковных вечерах» и теперь готов заблудиться в знакомом городе. Жанр нужен ему только как задаток истории, как каркас, сам по себе не важный, но условно организующий романтический хаос действия.

В.Тодоровский неоднократно высказывался в печати насчет того, что хотел сделать фильм о любви и деньгах. И хотя звучит это смело, красиво и актуально, и хотя деньги служат объектом постоянного обсуждения, а иногда и крупного плана, остается ощущение, что тема проходит в лучшем случае по касательной к поверхности фильма.

«Любовь и деньги» — тема новая лишь для нас, для «духовщиков». У них, у «бездуховщиков», кино занималось подобными вопросами с детства. Не чужда эта проблематика, например, Чаплину, в частности «Огням большого города» (1931). Про то, что деньги делают с любовью, был специально снят фильм под названием «Алчность» (1924) — первая оригинальная кинотрагедия.

Вообще-то «любовь и деньги» — предмет не трагедии, а мелодрамы. Среди прочих различий мелодрама отличается от трагедии тем, что противопоставляет героям не рок, а привходящие обстоятельства (они, в отличие от рока, преодолимы). Отсутствие денег — преграда счастью столь осязаемая, что стала одним из опознавательных знаков мелодрамы. Хичкок, к примеру, когда захотел заманить нас в ловушку ложного жанра, начал «Психоз» с «любви и денег» как мелодраму о бедной девушке, так рвущейся замуж, что готова на преступление

(что, собственно, совсем не является реальным предметом фильма — и деньги, и девушка вскоре окажутся на дне болота).

На тему «любовь и деньги» действительно написана история «Страны глухих». Это мелодраматическая история любви Риты и Алеши, счастью которых препятствует пачка купюр. Пытаясь превозмочь эту преграду, они и приводят сюжет в движение. Но их отношения — самое слабое место в картине. Слишком уж никакой этот Алеша и уж совсем ниоткуда. Тодоровский, должно быть, нашел его там же, где Олег Фомин своего мытаря, — на чужом экране. По натуре он — игрок. По образованию, судя по тому, как он ловко импровизирует джаз, кажется, пианист. По должности же — чистая функция, срабатывающая трижды: в начале, в середине и в конце, каждый раз через очередное предательство Риты. При том, что ведет он себя в высшей степени агрессивно, как персонаж Алеша абсолютно пассивен и ни на какое равенство в драме претендовать не может. Его главная заслуга в том, что он буквально толкает Риту в объятия Яи. Так из темы фильма выпадают деньги и остается одна любовь. Но какая!

Сюжет отношений двух подруг-соучастниц напоминает сюжет «Тельмы и Луизы», но разыгран с еще большей степенью романтизма. Рита и Яя проходят все пороги любовной истории: сначала недоверчивое знакомство, потом близость и ревность, предательство и прощение, а в конце, взявшись за руки, они уходят в рассветное никуда. Туда же вел свою суженую Чаплин в финале «Цирка». Остроумная и точная сцена, когда Яя, хлопнув дверью, слоняется по городу, заставляя прохожих звонить от ее имени Рите и говорить, не чувствуя боли, больные слова, ставит все на свои места: тут мы впервые понимаем, что за чувства обуревают обеих. Формальным предлогом для размолвки становятся, кстати, конечно же, деньги, деньги, деньги. Но не деньги разлучают влюбленных. Им мешает весь мир, переполненный слышащими. Из него они собираются эмигрировать в Страну глухих. А туда, понятное дело, билетов ни на рубли, ни на доллары не достать.

«Постойте, — занервничает непривыкший к такого рода фантазиям зритель, — значит, картина о любви, как бы это выразиться, однополой?» Или, как подхихикивают в одной сцене героини: «Так что, мы с тобой?..» Несомненная удача «Страны глухих» в том, что любовь в ней не взывает к эпитетам-уточнениям. Если ее и стоит определять, то как «невоплощенную» (и оттого, разумеется, еще более драматичную). А если она настоящая, то нужды нет, «какая» она. Их столько — всяких разных любовей...

Обе актрисы играют свой сюжет напрямик, без истерики и кокетства. Дебютировавшая в кино в роли Яи Дина Корзун ведет дуэт. У нее чуть обиженные пухлые губы, задорный нос и прическа под Лулу, разбивательницу сердец. Иногда в ее лице появляется что-то лисье. У нее очень выразительно получается вопросительный взгляд. На ум приходят ранняя Инна Чурикова и модельная для всякой «дурнушки», покоряющей подлинной красотой, Джульетта Мазина. Выбор имен, разумеется, не случаен: но амплуа Корзун — по типу персонажа, по актерской технике, по запланированному эффекту — клоун. Ей всегда будет мало места в кадре, а «глушить» ее режиссеру — все равно что рубить под собою сук. Тодоровский знает это и не затушевывает эксцентризм актрисы, а напротив, подталкивает ее к самой кромке дозволенного. Но этим он ставит в затруднительное положение свою вторую звезду, Чулпан Хаматову, и так отягощенную тем, что Рита придумана несколько менее интересно, чем Яя.

По физике, вроде бы с характером сопряженной, Хаматова — полная противоположность Корзун. У нее неотразимый, по-детски одутловатый овал лица и большие, чуть слишком широко расставленные невинно-задиристые глаза. Но внешность обманчива, ибо Хаматова — тоже клоун (кто не верит, пусть проверит по «Времени танцора»). К сожалению, роль Риты потребовала от нее не клоунады, а лирики. Понятно, что смешной клоун всегда сорвет больше аплодисментов, чем грустный.

Несмотря на некоторое образное неравенство, обе актрисы оживают только в дуэте. Электричество между ними и есть главный, пожалуй, даже единственный нерв картины.

Но история «Страны глухих» — не про них, не про это. Поэтому сюжет проходит не насквозь, а мимо картины, из «европейского» становится попросту ни-

каким. Героини бродят по улицам в поисках событий, а они все не случаются или случаются, но не с ними.

Мне кажется, я знаю, что произошло. «Страна глухих» — пример картины, сделанной по идее настолько сильной, что она казалась ее авторам самодостаточной, не нуждающейся в драматургической разработке. Отсутствие точно выдуманной истории особенно ослабляет «Страну глухих» в том самом общем, самом требовательном контексте, которого она, несомненно, заслуживает. Чтобы объяснить, почему это так, требуется некоторое отступление.

В размышлениях о «Стране глухих» без сноски на поколение не обойтись. Кроме Тодоровского назову лишь наиболее заметных и тесно между собою связанных: Сергей Ливнев, Дмитрий Месхиев, Александр Хван. К ним понятие «поколение» подходит, пожалуй, даже больше, чем к их отцам-оттепельщикам, не говоря уж о старших братьях семи- и восьмидесятниках. То, что из них не вышло «новой волны», объясняется просто и не ими. «Новые волны» — единые художественные порывы, обеспеченные общей идеей, — больше в принципе невозможны в мире, раздробленном на локальные идеологии и обменивающиеся отголосками голоса. Что уж тут говорить о нашей отдельно взятой стране, где не то что художественная — всякая идеология как таковая приказала долго жить.

А то, что «новая волна» могла получиться, очевидно по ряду признаков. Например, все вышеозначенные кинематографисты родились между 1956 и 1965 годами и дебютировали в режиссуре в 1990 — 1992 годы. Они делились артистами (Ингеборга Дапкунайте, Ирина Розанова, Алика Смехова, Андрей Ильин) и использовали одних и тех же операторов (главным образом, Сергея Мачильского и Юрия Шайгарданова). Они помогали друг другу в разных качествах и на удивление за десятилетие не разругались, как когда-то французы: Ливнев теперь продюсирует Хвана и Тодоровского, Тодоровский по-прежнему сотрудничает с Месхиевым и т.д. Все они принадлежат к одному культурному слою, еще до знакомства читали одних и тех же борхесов и одними и теми же вендерсами упивались. «Вторая волна», окрестил их коллега Трофименков, взяв за абсолютную точку отсчета поколение Сокурова и Рогожкина. «Последние советские дети» — назову их я, как и они, закончивший среднюю школу еще при Брежневе, но уже после потери им артикуляции.

«Последние советские дети» — значит люди, еще помнящие: а) несвободу, б) мир без «Пепси» и «Пеп-си», зато с «Байкалом» и «Верасами», в) три источника, три составные части марксизма. Это люди, выжившие — и ничего — без компьютера, воспитанные — и неплохо — шестидесятниками.

Шестидесятники заслуживают отдельного взгляда. У них «последние советские дети» унаследовали сентиментальность и приверженность к «смыслам» (они всегда будут допытываться, «про что» это). Из словаря шестидесятников они позаимствовали «ностальгию» и «идеалы». В общем, все, что делало этих детей «советскими» и «художниками», они восприняли через призму шестидесятничества. Что уж тут судить «последних советских детей» за сложные отношения с сюжетосложением. Родители научили их, что история — это мещанство, а творца определяет «авторский мир».

Когда время, сравнявшее с землей шестидесятническую вертикаль ценностей, потребовало от нового поколения отказ от пафоса и от концептуальной тенденциозности, ему пришлось нелегко. Груз счастливого советского детства, запретная любовь к Галичу, ни разу не слышанному, мечта об «авторстве» и еще Бог знает что тянули их в прошлое. Десятилетие назад Александр Тимофеевский назвал «последними романтиками» их родителей. Теперь очевидно, что «последние романтики» — они сами, только, в отличие от шестидесятников, они так и не признались себе в собственном романтизме. Сидение между двух стульев — соцромантизма и постмодернизма — так и осталось их участью.

В кино они начинали грамотно: сначала интеллигентно, литературно, неличностно («Катафалк», «Гамбринус»), потом, осмелев, запевно и про себя («Любовь», «Дюба-дюба»). Вместе с камерой им был выдан карт-бланш: ничто ни в распадавшемся обществе, ни в бушевавшей по-нэпмански кооперативной кинокультуре их, казалось, не сдерживало. Но у бума было больше опасностей,

чем возможностей. Две наиболее очевидные: опасность необретения уровня в культуре, затопленной кинографоманией, и коварная иллюзия того, что без идеологии, от столкновения с которой коллективное бессознательное рождает культурные мифы, можно и обойтись.

За первыми — «голубым» и «розовым» — периодами последовал период маньеризма (или историзма — смотря откуда посмотреть). Ливнев снял «Серп и Молот», фильм, доведший культурологическое остранение сталинских мифов, начатое «Покаянием» (версия шестидесятников) и продолженное «Прорвой» (версия восьмидесятников), до логического предела и закрывший тему если не навсегда, то надолго. Тодоровский поставил стильно бескровный фильм «Подмосковные вечера» и написал для Месхиева сценарий «Над темной водой»: первый — попытка без спросу заделаться в пасынки к французскому шестидесятнику Шабролю, второй — сыновний плевок в сторону советского шестидесятника Хуциева (учителя Месхиева по ВГИКу). Но ни одно поколение не может состояться только за счет изживания прежних мифов, и вскоре, к середине 1990-х, «последние советские дети» впали в глубокую творческую апатию. Ливнев, самый чуткий к тому, что витает в воздухе, занялся студийным производством, остальные пережидали. Хван за годы, прошедшие после фильма «Дюбадюба» (1992), не снял ни одной полнометражной картины. Месхиев за последние пять лет сделал только изощренную короткометражку для «Прибытия поезда» и беспомощную видеообнаженку «Бомба». Тодоровский не показывался четыре года, между 1994-м и 1997-м.

Этот отрезок времени не случаен. Именно в эти годы в стране окончательно рухнула идеология, и «последние советские дети» переживали это особенно остро — ведь в то же самое время их внеэкранное поколение приходило к культурной власти, потихоньку вытесняя шестидесятников. Так происходило во всем комплексе СМК, в кино же «последние советские дети», в общем, еще и не состоялись. Перефразируя Марка Твена, который сказал, что любой человек на свете мог бы написать один роман — о собственном детстве, — но это еще не сделало бы его писателем, можно сказать, что любой более или менее мастеровитый кинематографист мог бы, наверное, снять пару добротных экранизаций и фильм «про поколение» — и это еще не сделало бы его художником. «Последним советским детям» недоставало какого-то нового, еще не известного им самим материала, который мог бы стать рубежным, решающим, а его все не было и не было.

Внешне коллизия обрела форму кризиса сюжетов. Среди всеобщего замешательства — «о чем» снимать кино — «последним советским детям», казалось, сказать больше вообще решительно нечего. Это наглядно продемонстрировал сборник «Прибытие поезда», где новеллы Месхиева и Хвана — сильная и слабая — каждая по-своему описывали уныло-вычурное Ничто. Но отсутствие историй было лишь выражением другой, более существенной недостачи.

Речь, разумеется, идет о кризисе мифологии. С советскими мифами к середине 90-х худо-бедно покончили, а новые не спешили показывать свое коллективно-бессознательное лицо. Немногочисленные попытки сочинить новую мифологию были связаны с главным общественным новшеством наступившей жизни — «новыми русскими». Попытки возникли по понятным причинам и по понятным причинам не удались. «Новые русские» появились в культурном смысле на пустом месте, и им необходимо было чем-то это пустое место заполнить — каким-то прошлым, каким-то мировоззрением. Но мифа не было, ибо миф не может быть навязан культуре извне.

Мифологическая пустота в кино, искусстве пространственном, выразилась ярче всего в отсутствии оригинального знакового пространства. Любое пространство в кино мифологично. Любой киномиф, будь то монументальная романтика советских 20-х или Джеймс Бонд, всегда выражается в перевоплощенном, как бы заново означенном пространстве. В нем все — от ракурса и пластики камеры до костюмов и вывесок на заднем плане — кодировано мифологическим смыслом и что-то нам о нем говорит. Разглядеть подобное пространство в изобразительной каше первого послесоветского пятилетия было немыслимо. Грязь и мразь уже отыгрались в чернухе. А все эти доллары, девочки, компьютерные дискеты и прочие атрибуты незваной, незнакомой и для большинства

граждан неприемлемой «новой русской» жизни не означали ничего, кроме самих себя, не становились образными носителями иных, более существенных смыслов. В то время как идеология рушилась, а мифология умирала, постоянно мутирующее пространство буквально заглохло, потеряло дар речи. Кино оказалось в онтологическом вакууме, который, в сущности, куда страшнее вакуума инвестиционного.

В этом контексте важность «Страны глухих» на первый взгляд не имеет к сюжету ровным счетом никакого отношения. Эта важность — и для поколения, и для этого, значительного для всего нашего кино года — заключается в том, что в картине В.Тодоровского вакуум, похоже, начинает рассасываться. Пространство еще не оформилось до конца, не сгустилось, но уже выявляется то тут, то там, намекая, что оно пространство не конкретной истории и даже не конкретного авторского видения, а чего-то большего, надперсонального.

У Тодоровского это пространство троично. Действие фильма примерно поровну делится между мастерской скульптора, где живут героини, городом, по которому они бесконечно блуждают, и разнообразными игорными заведениями, куда их вечно приводит нужда.

Последнее пространство наиболее тривиально. За ним тянется целый шлейф кинематографических казино и борделей, и очевидно, что за этим стоит: красный бархат, зеленое сукно, темные делишки, романтика, андерграунд, жанр.

К внутреннему пространству героинь, к мастерской скульптора-монументалиста стоит присмотреться поближе. Оно — неуютное, нежилое — дань Тодоровского мифологии «большого стиля», владевшего воображением нашей культуры в эпоху перестройки и сразу после нее. Именно тогда очевидная знаковость гигантских скульптур политических деятелей и передовиков производства достигла воистину универсальных высот: монументальная мертвечина перекочевала даже из советской чернухи и «разоблачухи» в испускающее дух международное авторское кино (недаром Тео Ангелопулос не удержался и заставил своего Улисса наблюдать за парящим над морем Лениным, как когда-то, тридцать лет назад, другой Улисс из феллиниевской «Сладкой жизни» провожал парящего над морем Христа). Но странно: вместо Сталиных и космонавтов, виденных в подобных мастерских в перестроечных фильмах не раз и не два, у Тодоровского — Джавахарлал Неру и Шива в ненатуральную величину. Почему Неру? Откуда Шива? Может, это пространство только прикидывается конкретным?

Образ города, самого важного пространственного центра картины, подтверждает это предположение. Невзирая на то, что это — безошибочно узнаваемая Москва, и на то, что только в Москве такое кино могло пластически осуществиться (а в Петербурге, например, нет), город «Страны глухих» — просто город, как его ни зови. Он состоит из людных перекрестков и пустынных набережных, бликующих огнями казино и машин, размывающих ночь кляксами фар. Он *не* состоит из закусочных и станций метро, магазинов и киосков — того знакового пространства, которое означало бы совсем не то, что Тодоровскому нужно. А нужно ему вот что: пространство без быта, место без места — гладкое и блестящее, как шар под потолком дискотеки. Но не абстрактное, как в экранизациях Кафки или притчах о «где-то на белом свете», а конкретное, выраженное через узнаваемый, но очищенный знак.

Что же это пространство в таком случае выражает, что за мифология пытается в нем прописаться? Ответить на этот вопрос либо очень просто, либо совсем нелегко. Простой ответ до зевоты прост: ничего. Ничего ни этот Шива, ни эта рулетка, ни этот неон на закате не значат — мифа нет, а есть лишь дорожные указатели, ведущие в никуда.

Это не совсем так, вернее, совсем не так. Все меняют расставленные акценты. Никакого мифа и вправду нет, но в этом-то и заключена новая мифология — мифология безмифия, в зарождающуюся систему которой включается фильм. О ней свидетельствуют все ключевые составляющие «Страны глухих». На ней настаивает среда, а точнее, ее мифологическое отсутствие: ведь мифологии глухоты не существует, а метафора нашей действительности как «страны глухих» не находит поддержки в материале. На нее указывают персонажи. По-

пробуйте найти мифологическую родословную героини — с архетипами Кабирии или Тани Теткиной у вас проблем не будет, а с Яей выйдет не лучше, чем с Шивой. Она — Другая и больше о ее архетипе ничего не известно. Она преувеличенно индивидуальна и культурного прошлого в принципе лишена. Эту же мифологию трактует пространство — миф безмифия выражен тут в мотиве неустойчивости, неукорененности, «бездомности» города, не то что неспособного дать кров персонажам, но и самого как будто нуждающегося в якоре. Безостановочно полосуют ночь, не успев претвориться в конкретные формы и марки, машины, руки вечно меняют купюры в казино, и только Шива остается статичным и неизменным, не означая ничего, кроме напоминания о мифе, который когда-то был.

Отсюда, а не от западнического подхалимства, как будут уверять вас поборники «народного кино», проистекает «безродная космополитичность» «Страны глухих». Для качества, определяющего «картинку» и ритмы фильма, в русском языке и слова-то нет. По-английски это называется «hip», а у нас называлось когда-то «попс». Активное использование фильтров, игры с фокусом, свободное обращение с искажающей оптикой, переизобретение средне-крупного плана, низкий ракурс, отсылка к цветам и фактурам диско 70-х — все это и есть современный кинопопс, авангард киноязыка конца века, которым Тодоровский пользуется свободно, без комплексов. Образные аналогии, которые кинопопс вызывает, далеко не случайны: видеоклип и модное журнальное фото. Связаны они с концом последнего мифа, остававшегося у кино, — мифа кино.

Еще десять лет назад казалось (нас убедили), что все истории давно рассказаны и все, что остается, — это их пересказывать. Но синефильская цитатность, с которой это полагалось проделывать, исчерпала себя еще быстрее, чем обещала своей вторичностью. Искусство выжило, но его миф умер. Вернулись с экраном Брайана Де Пальмы, Терри Гиллиама или Маурицио Никетти на подобающее им место в кинохранилище и одесская лестница, и белоснежная ванная «Психоза», и розовый бутон гражданина Кейна.

История умерла, и что же осталось? Не так уж мало. Смерть Истории оставила нас наедине с историей, точнее, несчетным множеством локальных историй, будто высвободившихся из-под гнета Мифа и Прошлого. Началась эпоха «новой нарративности». В нее с не таким уж большим опозданием вступает сегодня и наше кино, и те, кто должен это в первую очередь осознать, — это, конечно, «последние советские дети». Потому что следующий ход — их ход.

Можно сказать и так: где-то в пространстве «Страны глухих» пульсирует недосказанная Тодоровским история. Остается только ее найти и рассказать. Но это уже другая история.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

День Победы! Как он стал от нас далек...

«Сочинение ко Дню Победы»
Авторы сценария **Г.Островский, А.Зернов**
Режиссер **С.Урсуляк**
Оператор **М.Суслов**
Художник **Ю.Зеленов**
Музыка **М.Таривердиева**
В ролях: **В.Тихонов, О.Ефремов, М.Ульянов, Л.Нифонтова, В.Машков, З.Шарко**
Киностудия Горького
Россия
1998

1. Обоснование

По вечному общеинтеллигентскому чувству вины я долго спрашивал себя, каково мое моральное право писать о фильме Сергея Урсуляка «Сочинение ко Дню Победы». И решил: примерно таково же, каково и моральное право Сергея Урсуляка снимать этот фильм.

Dixi. Самооправдания, извинения, уверения в совершенном почтении, кивки на сложность темы и другие ласкающие слух непрофессионализмы на этом заканчиваются.

2. Слишком человеческое

Как типичный самообразованец от кинокритики я привык больше всего доверять непосредственному зрительскому впечатлению до всякого анализа. Не знаю, обрадую ли этим создателей «Сочинения ко Дню Победы», но как минимум дважды на протяжении картины прошибала старика слеза. Вполне искренняя. Готов даже обозначить эти эпизоды: первый — когда плачущий слепой Моргулис (В.Тихонов) говорит плачущей же лифтерше-уборщице, любившей его всю жизнь (З.Шарко): «Для меня ты все та же девочка... с коленками... и чернильное пятнышко у тебя вот тут...» — и брутальный друг Ваня (М.Ульянов) ведет его, улыбающегося, водящего в воздухе пальцами, в машину. Второй — когда тот же Ваня — Ульянов, в седой щетине, с красными глазами, говорит из захваченного самолета с дочерью: «Сонька... это правда... насчет?..» (Имея в виду аборт.) Слеза, как и было задумано, набежала.

Полагаю, что умиление — эмоция несколько более высокого порядка, чем отвращение, и добиться подлинной умильности сложнее, чем напугать зрителя. Но думаю также, что настоящее искусство к умилению не апеллирует, поскольку в основе своей эта эмоция все-таки принадлежит к тому же набору реак-

ций, что и смех вследствие щекотки или брезгливый ужас при виде раздавленной головы.

В общем, когда вышибают слезу, возникает естественный вопрос о цели этого мероприятия. Есть такая поговорка: «Нищего за нос тянуть». Она всегда вызывала у меня вот именно что смех сквозь слезы, потому что и так уж что может быть жальче, униженней, обобранней нищего? А теперь вообразите звук, который он издает, будучи потянут за нос в таковом своем печальном положении! Вопрос о цели мы пока оставим, зафиксировав лишь чрезмерность средств. Это же, впрочем, касается и сравнительно немногочисленных гэгов, которыми авторы, как изюмом булочку, избирательно уснастили картину. Автор этих строк смеялся, когда в прологе фильма на Красной площади играли в футбол команды президента и правительства; когда на экране возникал великолепный В.Меньшов с неизменным огурцом, являя общественному сознанию уже второй после А.Булдакова архетип советского генерала; когда В.Машков в роли Моргулисова блудного сына скомандовал: «Аатцы! Ну-ка в жопу па-ашли!» (жопа, особенно в таком сентиментальном контексте, действительно очень смешное слово); когда этот же В.Машков в самый чувствительный момент признался отцу, что с детства мечтал набить ему морду (принцип тот же); когда загримированный под украинца агент ФСБ перешел на украинский язык (не хочу никого обидеть, но это было забавно); и, наконец, когда хор ветеранов НКВД запел песню «Бери шинель, пошли со мной» (этот гэг, кажется, отметили большинство кинокритиков как единственную действительно тонкую шутку на весь сценарий).

Кроме того, в конце просмотра автор испытал кратковременное желание аплодировать. Но поскольку финалов у фильма было как минимум пять, где-то на четвертом это желание пропало. Автор, однако, не исключает, что при просмотре фильма в более многочисленной и к тому же немолодой аудитории он не удержался бы и принял участие в общей овации. Но автор вообще человек внушаемый. Он и после общения с генералом Лебедем испытывал недолгий позыв идти, приветствовать, рапортовать. И при просмотре фильма Лени Рифеншталь «Триумф воли» испытывал аналогичные чувства. И вообще хорошо помнит, как приятно аплодировать стоя.

3. Ничто человеческое

Если кто не видел картины (хотя ее прокатная судьба обещает быть успешной), скажу вкратце: это история о том, как маршал Жуков и Штирлиц объединились для спасения подставленного мафией следователя Подберезовикова, что репетировал «Гамлета» в одном драмкружке с Деточкиным.

Михаил Ульянов еще раз доказал, что он великий актер. Если бы автор был уверен, что Ульянова это не обидит, он назвал бы его русским Энтони Хопкинсом. Автор даже согласился бы назвать Энтони Хопкинса русским Ульяновым. Хопкинс — мой любимый иностранный актер. Простите меня.

Если говорить совсем серьезно, роль проживает один Ульянов (да еще, конечно, Меньшов и Машков лепят пусть гротескных, но вполне живых персонажей). Ульянов, по меткому замечанию уважаемого мною критика, играет жирно. Почти по-табаковски. Временами и я вижу пережим, но вижу и великолепное ульяновское умение быть разным — сильным, слабым, взбалмошным, умным, наглым, потерянным — и при этом цельным, то есть живым. Органика его такова, что он — единственный из всего актерского состава фильма! — сохраняет художественный такт. И в эпизоде, где настает его очередь вышибать слезу, старается-таки схохмить, сбежать в гротеск, смикшировать тот невозможный, никак сюжетно не мотивированный кусок, в котором он благодарит мерзавца следователя за якобы оказанную услугу. Услуги-то никакой не было, мы знаем. Но унижение свое, дурацкую русскую свою веру в человечество Ульянов играет без надрыва, с некоторым словно виноватым комикованием: товарищи, вы видите, что тут как бы положено плакать, но это необязательно, совершенно необязательно... хотите — я вот так шляпу надену, и будет уже смешно? Низкий поклон русскому актеру за русское целомудрие (слово «русский» сейчас опять употребляется кстати и некстати, но здесь оно на месте).

Олег Ефремов в фильме присутствует, а не играет, потому что играть ему нечего. Роль не написана или написана так, что по большей части персонаж Ефремова под цирковой фамилией Киловатов находится за кадром.

У Ефремова практически не было военных ролей, он представляет иную мифологию (производственную, социальную...). Его ворчливо-положительный, правоверный, но мучающийся сомнениями типаж пришел из другого кино. И Тихонов, и Ульянов часто играли войну; генезис Ефремова (и актера, и героя), напротив, конец 50-х. За это-то мучительное раздвоение — правоверность и человечность — любили и его, и его героев. Сценаристы «Сочинения...» сделали попытку ему эту раздвоенность выписать: знает, что делает неправое дело, и все-таки возглавляет благотворительный криминальный фонд, чтобы хоть чем-нибудь помочь ветеранам. Прививают-прививают классическую розу к советскому дичку — никак. Ефремовский типаж в наши времена не пересаживается.

Вячеслав Тихонов делает честную попытку очеловечить свою роль, влить живую кровь в того слезливого аса, сентиментального донжуана, кающегося сорвиголову, которого ему сочинили. Временами ему это почти удается — особенно при первом появлении Моргулиса в картине, в самолете. Это вполне в национальном характере — и безоглядная временами храбрость, и нервность, и жовиальность, и неутомимое женолюбие, и грозное иудейское раскаяние. Допускаю, что и герой фильма «Дело было в Пенькове», и даже персонаж «Оптимистической трагедии», дожив до старости, временами повели бы себя сходно. И все-таки внутренняя сталь тихоновского героя (так державшая образ в «Семнадцати мгновениях весны») тут недоиграна — сценарных возможностей опять же маловато, почти все сцены написаны «на слезу», и некогда тихоновскому герою явить скрытую, не педалируемую, но оттого вдвойне обаятельную мужественность, мягкий металл. Достоинства и сдержанности по минимуму, зато многословия и слезливости — в избытке. Качественно прописана роль одного Ульянова, который и есть главная пружина действия.

Есть один парадокс советского героя, весьма затрудняющий производство сиквелов. У этого героя нет будущего. Отчасти это связано, конечно, с тем, что от кинематографистов требовали героя «нашего времени», а время переставало быть «нашим» примерно раз в пять-семь лет (в ритме пятилеток, подсознательно угаданном коммунистами). И потому немногочисленными великими прорывами в советском кинематографе (который я в целом оцениваю сдержанно — девяносто процентов картин, боюсь, ценны скорее как свидетельство, а не как собственно искусство) оказывались именно фильмы о том, что делается с героем, когда он выпадает из времени или не попадает с ним в ногу. Таковы практически все картины Хуциева и Шепитько (включая завершенное Климовым «Прощание»). Таков кинематограф Андрея Смирнова. Таков Авербах. Эта тема взволновала Герасимова («Дочки-матери»), Муратову («Короткие встречи»), Чухрая («Чистое небо»). Бондарев написал об этом лучшее свое произведение — «Тишина». Абдрашитов только что прыгнул выше своей планки, сняв об этом же «Время танцора». Пространство для экзистенциальной драмы начинается там, где заканчивается драма производственная, военная или историко-революционная, то есть востребованная временем. Строго говоря, искусство появляется там, где возникает «лишний человек» (об этом прежде других применительно к «Доктору Живаго» сказал немодный нынче критик В.Гусев).

Так вот, советский герой и в жизни чаще всего будущего не имел. Кинозвезда спивалась. Герой труда нищал и озлоблялся. Маршала Жукова сослали в опалу, потому что «организатор и вдохновитель» может быть только один. Ветерана унижали нищенской пенсией, инвалида отправляли на Валаам (но кто до Нагибина об этом осмелился сказать?). Жизнь вообще дурно обходится с человеком, но в России это особенно видно, ибо ничем не смягчено. Наш герой не стареет. И потому вопрос миллионов зрителей, что дальше будет со Штирлицем, остался, по сути, без ответа: лишь десять лет спустя Ю.Семенов стал выпускать «Приказано выжить» и «Экспансии», которые не шли в сравнение с первой частью. Нельзя снять продолжение советского фильма — или выйдет очень

печальная история. И «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, великое кино по сценарию Вадима Трунина, было об этом. Впрочем, возможно, точнее формулирует Елена Стишова: «Смирнов снимал картину о собственном ужасе перед сломом времен. Его герои — не старые еще ветераны — представлялись ему последним бастионом, если угодно, последней опорой, во всяком случае, последними героями уж точно. Дальше шли персонажи, типажи, дети неструктурированного времени. Ибо цельный человек может быть только порождением некоего глобального события поколенческого масштаба: гражданская война, Отечественная война, XX съезд...» Сам Смирнов, правда, в беседе со мной несколько иначе пояснял замысел картины. Он говорил, что снимал о людях, умевших только убивать. Только побеждать. И, ощутив возможность вспомнить десантные навыки, они ненадолго вновь почувствовали себя людьми. Впрочем, и Смирнов, и Стишова, и автор этих строк — все об одном и том же: о неготовности советского человека (советского героя) встретить старость. Об отсутствии опор, с помощью которых он может это малоприятное ощущение преодолеть. И не только о старости идет речь, а о том, что актеры называют сломом амплуа. Выдержать это способен только тот, кому есть на что опираться помимо ценностей времени, — то есть уже упомянутый «лишний человек». По замыслу Урсуляка, задумавшего показать старость советского героя, таким человеком мог оказаться Моргулис, который баб любил едва ли не больше, чем Отечество (плейбою вообще легче — он всегда как-то меньше подвержен идеологическим влияниям). Он и страну покинул, в отличие от друзей... Но Тихонов эту принципиальную инаковость недоиграл.

Выясняется ужасная вещь: муляж не стареет. У него нет возраста. Ульянов творит чудеса, пытаясь сыграть требуемое сочетание величия и беспомощности. Но достигается это впечатление редко. В уже упомянутой сцене разговора с дочерью из самолета, когда у героя хватает силы впервые взглянуть на себя со стороны. И в монологе этой же дочери Сони, обращенном к отцу, — это в лучшем куске сценария, единственном эпизоде, в котором вроде как повеяло реальной жизнью... Реальный ветеран с его великим прошлым, неприятием настоящего, старческой дремотой перед телевизором и в сортире, чудачествами, переходящими в маразм, с его самодурством, глухотой, добротой, сентиментальностью, непримиримостью, со всем человеческим, что разбудила в гомо советикус великая война и что так и не удалось никуда упрятать потом, — этот ветеран появляется в картине лишь на короткое время. В остальном замысел рушится. Можно снять кино о реальных стариках (или о страхе перед старостью, о фактическом банкротстве на пороге ее, — как сделал Смирнов). Но снять фильм о постаревшем герое с киноплаката невозможно. И вдвойне невозможно, если на роли приглашены знаковые персонажи.

4. О честности в киноискусстве

Случилось так, что ровно накануне просмотра «Сочинения...» я угодил на «Человека в железной маске». Признаюсь, я ни на что хорошее не рассчитывал и жестоко обманулся. Передо мною было весьма вольное в историческом смысле, но абсолютно честное в жанровом отношении кино. С умело дозированной пародией (Портос Депардье показал, на что способен действительно большой актер в хорошо написанном трагифарсе). С вечно выигрышной темой «помирать, так с музыкой». Со строгой логикой сюжета. К тому же о постсоветской истории мне эта картина говорит едва ли не больше, чем «Сочинение...»: драма отверженного начальника личной охраны, оскорбленного в лучших чувствах, всем еще слишком памятна, д'Артаньян даже внешне напоминает автора бестселлера о рассветах и закатах... В общем, картина без особенных претензий, но абсолютно выдержанная. Есть эпизоды, буквально повторяющие ситуацию наших летчиков из «Сочинения...»: когда четверо старых мушкетеров кидаются на мушкетеров молодых — спасать Человека в железной маске, те принимаются по ним палить. И с полминуты на экране висит такой густой пороховой дым, что я на минуту испугался за режиссера: вдруг он этим завершит фильм? Вдруг этот открытый финал в лучших оттепельных традициях будет, как розовый бантик, привязан к героической костюмной мелодраме?

Но дым по счастью рассеялся, и взору нашему явились четыре подраненных героя. После чего действие нормально потекло дальше и завершилось апофеозом справедливости.

Урсуляку и его сценаристам героев деть некуда. Потому что у насквозь условной истории нет и не может быть конкретного финала. Это негласный, неформулируемый, но элементарный закон драматургии: где есть смешение жанров, там забудь о логике фабулы. И поскольку советский кинематограф чаще всего и провоцировал такие смешения (вынужденный уход из социальной драмы в мелодраму, вынужденное превращение трагедии в фарс и т.д.), открытый финал не всегда был эстетической необходимостью. Это, конечно, вещь эффектная, когда самолет улетает в никуда или когда взлетает паровоз (опять-таки со стариками). Это вполне отражает постсоветскую ситуацию, в которой старикам в буквальном смысле некуда деваться.

И все-таки патетический открытый финал есть некоторая авторская капитуляция (или, как язвит мой любимый литературный критик Е.Иваницкая, «замазывание пафосом трещин в концепции»). Или не капитуляция даже, а спекулятивный ход, который сродни переходу во время серьезной полемики на аргументы, вроде «Мой отец кровь проливал» или «На себя посмотри». Открытые финалы являются жестокой необходимостью в случаях, когда нет возможности или храбрости сказать правду. (Автор считает нужным оговориться: открытый финал не следует путать с отсутствием отчетливой развязки, как, например, во многих раннеперестроечных картинах, в том числе у Пичула: такие финалы означали только, что действие, как колбасу, возможно обрезать в любом месте — дальше все будет так же, без надежды.)

Никому еще не удавалось сделать народное кино из желания сделать народное кино. Ни один фильм Евгения Матвеева не разошелся на цитаты, зато Шукшин или Мотыль, думаю я, недоумевали бы, скажи им кто-нибудь, что они делают народное кино. Во всяком случае, автор «Калины красной», как и постановщик «Белого солнца пустыни», ставили перед собою иные художественные задачи.

Наша действительность плоха, но снять плохое кино о ней не значит быть адекватным этой действительности. Народным становится, как правило, цельное кино, то есть картина, исходящая из некоего конкретного идеологического, метафизического или эстетического посыла. И здесь-то перед нами неизбежно встает вопрос о том, зачем Сергей Урсуляк так безбожно щекочет зрителя в одних местах и давит слезу в других (в одной рецензии это называлось диапазоном эмоционального спектра).

Например, я могу себе представить, зачем давит слезу или вызывает ужас Людмила Петрушевская. Главная интенция ее творчества — мстительность человека, которого на всем протяжении его биографии незаслуженно обижали то люди, то природа, то сам факт существования на свете разных неэстетичных явлений. Это драма эстетского, утонченного, уязвленного сознания. Один из текстов Петрушевской, находящийся вне жанра, так и называется — «Кто ответит?». Петрушевская мстит мирозданию, читателю, героям за то, что они такие жалкие, словом, мстит широко и универсально. И потому во многих ее сочинениях ощущается злорадство. Я могу понять эстетические пережимы в фильмах Э.Климова, желавшего любой ценой потрясти, пронять оглохшую, заплывшую аудиторию. Для меня оправданы даже слащавости раннего Астрахана — хоть какую-то надежду подкинуть зрителю... Но чего ради вышибает слезу Урсуляк?

Первый напрашивающийся ответ: Киностудия Горького решила навести некие мосты между молодежью и старшим поколением. Создать кинематографический аналог «Старых песен о главном», смешать иронию и ностальгию. Кинуть подачку тем, кому не нравится чернуха, и убедить их в том, что «мы хорошие».

Такое намерение, пожалуй, слабовато. Да и непорядочно. Но ведь Урсуляк уверен, что «такого фильма ждут»! Значит, установка была — угодить народу, угадать его чаяния. А народ хочет любимых актеров (не беда, что старые), негативного отношения к современности (все как есть расхищено, предано, продано) и чтоб умилительно и смешно. И чтобы все это по возможности вместе.

Вообще большое кино не существует без некоторого смешения жанров, без того «скрещенного процесса», о котором — применительно к поэтической речи — писал Мандельштам. Но смешения эти должны возникать непроизвольно, а не запрограммированно. Когда Шукшин снимал мелодраму «Калина красная», экзистенциальная драма автобиографического свойства получилась у него помимо замысла, его от самого слова «экзистенциальный» наверняка воротило. Климов, делая «Прощание», не нарочно вышел на мистерию.

Нанизывая, коллекционируя жанры, Урсуляк последовательно снимает те или иные возможные претензии к картине. В сюжете явные нестыковки (легкость, с которой герои похищают джип и пр.), но какая достоверность в эксцентрической комедии? Сентиментальность, странная для комедии, бьет ключом, но ведь у нас мелодрама! Намеки на психологизм, едва проступив, уносятся ветром, но ведь у нас приключенческий боевик! Авторы упускают из виду тот факт, что, совокупляя в одном проекте «Белорусский вокзал», «Стариков-разбойников» и «Экипаж», они тем самым фактически мешают зрителю всерьез относиться к своему кино и провоцируют несколько игровое его восприятие. А где игра, там надрыв неуместен.

Но и жанровую эклектику — по мнению критиков, самый серьезный минус картины Урсуляка — можно бы простить. Ибо все равно остается вопрос о цели, с которой режиссер идет на заведомый риск, произвольно и не слишком органично чередуя социальную сатиру, авантюрную комедию, ностальгическую мелодраму и политический боевик (кстати, он напрасно полагает, что все эти жанры на равных присутствуют в нашей жизни. В картине тасуются не реалии, а штампы: и братки, и мафиози-прокуроры, и мафиози-генералы, и ностальгирующие уборщицы сошли все-таки со страниц желтой прессы и паралитературы, а не шагнули на экран из реальности).

Иными словами, коль скоро чисто искусствоведческий анализ не совсем применим к такому народному кино, — к добру или к худу картина Урсуляка? Принесет ли она хоть кому-то облегчение и счастье?

Если вам безразлично, из каких побуждений вас вдруг бесплатно накормили или иным способом облагодетельствовали, безусловно принесет. Если же заигрывание с аудиторией в фильме на очень тонкую и действительно трагическую тему вас все-таки задевает, боюсь, вы не испытаете ничего, кроме раздражения. Не против ветеранов, естественно, — к ним наш народ в массе своей относится с преклонением, и я отвечаю за свои слова.

5. Ноль по сочинению

При всем при том «Сочинение ко Дню Победы» — явление не только симптоматичное, но по многим параметрам и симпатичное. Потому что видно, что могло получиться. Если могло в принципе.

Могла быть выдержана до конца (а не перебиваема монологами действующих лиц апарт) интонация остраненного рассказа из XXII века о наших днях; здесь у Урсуляка и в особенности у его сценаристов есть находки поистине великолепные. Я совершенно не сомневаюсь, что из будущего наше время будет выглядеть именно так: футбольные матчи на Красной площади среди бардака и манифестаций, война мафий и т.п.

Могли бы не повисать в бездействии явно избыточные сюжетные линии: история милиционера в исполнении Г.Назарова, история с космонавтом, история любви уборщицы, история с арестом следователя (ибо война прокурорской и генеральской мафий в фильме заявлена, а не показана, а тут можно было весьма изобретательно постебаться).

В первом варианте сценария («День Победы») было гораздо меньше эксцентрики и больше цельности. Правда, трудности воплощения в жизнь хорошего сценария в наше время общеизвестны: и диалоги вроде бы живые, и ситуации узнаваемые, а визуального аналога всему этому нет. Видимо, потому что в литературе условность необходима, а в кино вылезает фальшь, бесстильность, эклектичность времени.

Наше время подкорректировало (и не в лучшую сторону) представления о художественном такте, чувстве меры и так далее. Андрей Смирнов именно по-

тому и добился такого ошеломляющего катарсиса в финале «Белорусского вокзала», что на весь фильм не было почти ни такта музыки (если не считать песенки в ресторане), и эстетика первых восьмидесяти минут картины соотносилась с эстетикой десяти последних примерно так же, как песня Окуджавы соотносилась с гениальным маршем, написанным Шнитке на ее основе. Когда после строго и сдержанно снятой, подчеркнуто бытовой истории на зрителя вдруг накатывал триумфальный поезд победителей и оглушительно звучала музыка (и Смирнову хватало такта не показывать ни рассветную Москву, ни Белорусский вокзал тридцать лет спустя), мало кто в зале мог удержаться от слез. И это были не те слезы, которыми плачут зрители «Сочинения...» и я в их числе.

6. Самое грустное

Самое же грустное даже не то, что отметил Лев Аннинский в своей краткой устной рецензии, обнародованной Информационным бюллютенем Киностудии Горького. Отметил он, что объектами спекуляции, пусть и чисто эстетической, стали люди, в высшей степени ему небезразличные. Поколение его отца.

Самое грустное то, что ветераны (вследствие той жизни, которую мы все вместе им тут устроили) любое обращение к своей теме воспримут с благодарностью. И не будут особо разбираться, где там эстетика подкачала, где этики не хватило, а где нарушена художественная цельность.

И вот эта их готовность с благодарностью принять продукт любого качества (то ли потому, что старость всегда добрее, то ли потому, что они мало видят внимания) вызывает у меня куда большую печаль, чем все недостатки картины Урсуляка.

Урсуляк знает, что его фильм будет принят. И потому не боится в финале продемонстрировать череду ветеранов, проходящих перед объективом и отдающих честь зрителю. То есть как бы подписывающихся под тем, что нам только что показано.

И это уже не подпадает под категории «неэстетично», «избыточно», «бестактно»... Это просто нечестно.

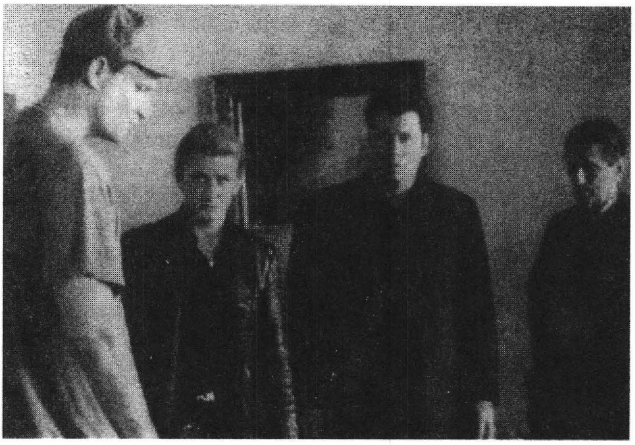
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Время любви

Впечатление. Главных героев не назовешь ни милыми, ни умными. Отдельные качества размыты в горячей массе характеров, претворены в действиях, в постоянной импульсивности жестов и слов. Все случающееся с ними кажется чередой надрывных глупостей, доводящих до полного безумия. На первый взгляд. Потом понимаешь, что, увлекаемый экстазом событий, просто не можешь ухватить логики происходящего, хотя она — не бытовая, не психологическая и даже не литературно-фабульная — сквозит повсеместно. И только остаешься свидетелем ее самых поверхностных и хаотических проявлений.

Страстность «представляющих» лиц такова, что держится на грани киноиллюзии и реально опасного хэппенинга. Случайны ли соединение режиссуры сына со сценарием отца, супружество Шона Пенна и Робин Райт-Пенн, когда нужно особое чувство совместности, взаимной чувствительности, нужна родственность? Наверное, здесь нужно все то, что по-разному, но несомненно сопряжено с любовью: иррациональная импульсивность взаимооборачивающихся вопросов-ответов, мгновенно подхваченное и продолженное движение другого. Согласие, реактивность столь же быстрая, как у мастеров восточных единоборств. Чтобы сыграть любовь сквозь страх, боль, одиночество и жизнь, поверх неизбежности обманов, взаимной неприлаженности друг к другу. Не как идею, а как сжигающее изнутри, интенсивное состояние.

Он. Дистанция другого-любимого неотменима и непереносима. И невозможно смириться с невозможностью любви. Невозможно думать, что он не ты. Невозможна создающая эту дистанцию ложь, как бы ни взывала она к своему употреблению. Нельзя не поверить, если она, Морин, говорит, что в психлечебнице ему придется пробыть всего три месяца. И можно жить этим десять лет. Потому что она так сказала.



«Она так прекрасна»
(She's So Lovely)
Автор сценария **Джон Кассаветес**
Режиссер **Ник Кассаветес**
Оператор **Тьерри Арбогаст**
Художник **Петра фон Элфен**
Композитор **Джозеф Витарелли**
В ролях: **Шон Пенн, Робин Райт-Пенн, Джон Траволта, Гарри Дин Стентон и другие**
Clyde is Hungry Production, Rene Cleitman, Hachette Première
США
1997

Теперь прежние страх и злость разъяты на другие чувства, меньшие, чем любовь. Обернулись бесконечным трудом терпения. Потому что главное в нем — это любовь к ней. Потому что Морин больше он, чем он сам. И даже когда Эдди Куин уже знает, что она замужем за другим, это ничего не меняет в его труде. Потому что ничего не меняет в его любви. Можно даже сказать, что десять лет в лечебнице как раз и формируют неизменность, преображающую тип его психической реактивности. Он не меняется, лишь остается, укрепляется в том, что он на самом деле есть. И когда в заключительных сценах развязывает сюжет, то действует с несомненностью правоты, устраняющей страх. В уверенности, что быть вместе это единственная реальность их — его и ее — жизни и что это обстоятельство не отменимо никакими прочими обстоятельствами и соображениями.

Он/Она. Она, скорее, нелепа, все время падает, несет всякий бред. В конце концов, ведет себя не менее безумно, чем он: не зря их обоих называют психами. Она смертельно боится одиночества и неумело лжет в страхе потерять любимого. Она не в силах ждать, и потому ему придется ждать за двоих. Она лжет и боится всем телом. Потому что она без него ничто, сплошное недоразумение. Потому что он без нее ничто и, зная, как сильно он ее любит, не понимает до конца, насколько сильно. Она сплошной ответ ему. Жестокий по степени его любви, в градусе ее интенсивности. Этим ответом она выбирает *его* собой. Его собой. Даже предавая. Не отвечая ему, она умирает. Спасенная от смерти Джоуи впадает в анабиоз обыденного супружества, при появлении Эдди в один момент оборачивающегося иллюзией. Она проходит свой путь. Побеждаемая обстоятельствами, сбиваясь на «жизнь», но не оставаясь в ней. Совершая в тех обстоятельствах то, чего почти невозможно было бы не совершить. И расплачивается. В свою меру, не переставая любить.

Они/Любовь. Любовь в этом фильме изобильна, поскольку несюжетна. Любовь — против сюжета, но о ней нельзя рассказать иначе, как негативно оттеняя «позитивностью» действия. Все, что мы видим, всего лишь сопровождающая ее трагикомедия обстоятельств. Она талант, никогда не исчерпывающийся в поступках его обладателей. Который им ничего не гарантирует — ни успеха, ни счастья. Ничего, что не внутри любви, дар которой — их и по отношению к которому у них с самого начала просто нет возможности выбора. Не она и не он — они. Не они, а то, что они персонифицируют, чего всегда неизменно меньше.

Время. Стремительность действия и звеняще замедленный транс любви: в пропуске ее мгновенно длящейся вечности, в паузе пропущенного десятилетия, даже в финальном беззвучном разговоре. Стремительные задержки. Я, кажется, знаю, откуда берется это впечатление. Причиной не только рваный — скромно-традиционный и безукоризненно смелый монтаж изображения и звука, но и сам «хаотический» ритм картинок, когда план почти собирается в гармошку замедлений и наплывов (сцена в комнате Кифера, эпизод позднего ужина в итальянском ресторане), а то и вовсе «замораживается» в быстром движении (замечательный момент, когда одно сквозь другое выплывают сразу три изображения — дальний и крупный план бегущего с пистолетом Эдди и его объятия с Морин). Главная любовная мелодия яснее всего в этих паузах, в пунктирном парении, разбитом спазматическими ударами начала и конца.

Начало и концовка, каждая часть — один-два дня. И пустое (основное) действие, пауза в десять лет — в середине. Таков сюжетный ритм, такова временная экономия ленты. Пауза в фильмической хронометрии обманчиво мала, мы, как в транс, входим в ее обман через свидание Эдди и Морин в лечебнице, когда она сообщает ему о пресловутых трех месяцах. Они говорят о любви, говоря о времени; он говорит, что они ужасно устали и надо бы начать наконец жить, как прежде. И принимается отсчитывать время назад — возвращая ее и себя к их любви, но не говоря о ней. И весь отпущенный ему будущим срок вмещает в эти месяцы, представляющие время той выразительной мнимостью, в форме которой нам только и доступна вечность. А потом, не успевая удивиться новой семейной жизни Морин, мы выныриваем в разговор Эдди с врачом, когда три месяца начинают расти в его-нашем сознании, хотя мы-то как наблюдатели уже «давно» знаем, что дорастут они до полных десяти лет.

И в этом разрастании увлекаемся в конечную драму, в ее сильное, тяжелое разрешение.

Финальное действие разыгрывается перед нами, словно в обратном времени, в повторе, упраздняющем все непоправимости начала: пистолет выстреливает, никого не убивая, машина увозит не Эдди в лечебницу, а Морин с Эдди «домой». Время представляется Эдди синонимичным обстоятельствам, действиям страха и боли, всему, препятствующему любви. Поэтому оно требует отмены. И выйдя из лечебницы, он первым же делом направляется в парикмахерскую и просит сделать ему такую прическу, чтобы выглядеть на двадцать пять. А перед финальными титрами камера восстанавливает полную траекторию полета, с которого фильм начинался, опускаясь в сюжет. И все равно повествование, даже прикрывая свои створки, оставляет чувство фрагментарности увиденного.

Наверное, парадокс фильмической хронометрии в том, что на самом деле она организуется вокруг времени только подозреваемого, того, что в лучшем случае вкладывается в фильм как его конец, — вокруг совершенно «другого времени». Которое заключает в себе неосвоенную бесконечность возможностей, как кажется, саму свободу. Как в старокитайском пейзаже, где средний план так любили скрывать в дымке, чтобы взгляд перескакивал с первого на столь же явственно близкий дальний, возносясь на горные вершины и «странствуя в беспредельном». Присутствие среднего плана во времени фильма было бы знаком его нормализации, установило бы дистанцию и связь. Придало истории завершенность, сложив все в обыденную последовательность созерцания. Весь смысл тогда был бы вложен только в рассказанное и увиденное. А так... что мы, собственно, видели? Как они расстались, по сути так и не встретившись, и как снова встретились, по сути никогда не расставаясь. Мы не видели истории любви — как они полюбили, что чувствовали в разлуке, что будет с ними после новой встречи. Но мы видели ее лицо — когда она любит и когда только боится. Теза-контртеза. Разрыв-соединение. Первая часть, вторая часть. И теперь очередь Джоуи, его «десять лет»... Навсегда открытый финал. Когда каждая следующая история вовсе не лишена объема.

Позитивность. Поневоле уверишься, что благородство хотя бы иногда — генетическая характеристика. Помните у Джона Кассаветеса в «Лицах»? Там есть блондин, случайный любовник главной героини, неуловимо и явственно похожий на Эдди. Только гораздо моложе: выглядит на те самые двадцать пять. В фильме Джона Кассаветеса он откачивает принявшую овердозу снотворного главную героиню. Как пляшет он перед ней, как хочет, очень хочет, чтобы она вернулась к жизни. Но, услышав звук открывающейся двери, вмиг сматывается через окно. Наверное, это и есть действительная, уникально верная интонация человеческой доверительности, смелости и свободы. Без какой-либо модельности и модальности, без назидательной неестественности образца. С плутовством полнокровности, избытка жизни.

Фильм Ника Кассаветеса столь же позитивен — обезоруживающе, без какого-либо потворства моральным стандартам. У режиссера есть дар подлинного нонконформизма, в свете которого долг абсолютно негативен вне свободы и действия любви. При этом он не только не подыгрывает героям, но, напротив, ставит их в наисложнейшие обстоятельства. Придавая моральным препятствиям вопиющую овеществленность. Вводя тему детей, в которой материализуется время, аннулирующее значимость любви, и тем самым, как кажется, подставляясь под неизбежный удар. Чтобы тут же виртуозно, ничего не теряя, уйти из-под него — просто с дзенской простотой, демонстрируя персональную этику, более полновесную, нежели гуманизм, принятый в обществе ответственности.

Перспективы сюжета выстроены таким образом, что следование этическим правилам не только неизбежно привело бы к краху всех подразумеваемых в нем ценностей, но, переменив полярность фильма, отменило оригинальность его формального устройства. «Серьезный кинематограф», будучи склонным к радикальным трактовкам, сделал сюжет любовной страсти почти что формульной прелюдией к трагическому зиянию финала, за которым невозможно ничего, кроме смертной пустоты. Никаких исправляющих повторений.

Бунюэль: «Долгое время я находился под впечатлением одного самоубийства, которое произошло в 1920 году... В районе Аманьеля в саду ресторана покончили с собой студент и его молодая невеста. Было известно, что они страстно влюблены друг в друга. Их семьи поддерживали наилучшие отношения... не существовало никаких видимых препятствий, никаких проблем, мешающих браку... Они собирались пожениться... Я не способен хоть как-то прояснить эту таинственную историю. Быть может, страстная, восторженная, всесжигающая любовь несовместима с жизнью? Она слишком высока и сильна для нее. Только смерть может принять ее». Наверное, с тех самых пор любовь как невозможное присутствие, заявляющее о себе силой соблазна и деструкции, — преимущественный способ подобного тематического сообщения. Как в «Ущербе» Луи Маля, где страсть и полнота, теряя соединенную биполярность, разрешаются лишь в полноту трансфинального одиночества главного героя под сенью тайны любви. Или в «М.Баттерфляй» Дэвида Кроненберга, где интенсивность чувства разрушительна в своем солипсизме настолько, что фирменным для режиссера образом разрывает жизненную оболочку протагониста. Или в «Солярисе» нашего великого соотечественника, где любовь вообще странна и сильна как раз в отсутствие реального объекта, показываясь травестией другой самодовлеющей человеческой страсти — ностальгии вечного возвращения к собственной полноте.

Вся эта традиция трактует любовь как властную иллюзию, действующую разрушительно в силу неизбежной фиктивности любовного объекта. Иллюзия любви обратно тождественна только страху смерти. Но «страх — это болезнь», — говорит Эдди. И у Кассаветеса объект любви не просто реален, его неиллюзорность составляет основание той реабилитированной диалектики, которая никогда не открывается в отсутствие соединяющихся противоположностей.

Нельзя не заметить, что во всех этих лентах самым ударным является финал, именно он создает катартическое пространство бесконечности. И в свете подобной логики последняя часть фильма о Морин и Эдди должна бы выглядеть совершенно неуместной. А вся кассаветесовская фабула в целом — уж слишком простенькой, наивной, под стать собственному названию. Тем не менее ее назаметность вполне монументальна, а финальная бесконечность как бы просвечивает сквозь ткань сюжета, с самого начала присутствуя так естественно, что наша боязнь пафоса рассеивается сама собой. Позитивность мира вновь кажется нормальной. И то главное, что о любви казалось возможным говорить только смертью, закадровым и за-фильмовым пространством, становится несомненным правилом киноязыка. Этот простой и чистый язык представляет смертный трагизм излишеством. А любой финал — только началом вдоха.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Непокорная Клара

«Живая плоть» — худший из всех виденных мною фильмов Педро Альмодовара, и все же он достаточно хорош, чтобы смотреть его и писать о нем не без удовольствия.

Во-первых, в нем есть энергия, хотя и, к сожалению, слабеющая по мере того, как режиссер, еще недавно почитавшийся как анфан террибль, становится национальным классиком, культурным героем, сформировавшим и олицетворяющим для всего мира новый постмодернистский облик послефранкистской Испании. Той самой Испании, о которой брат режиссера продюсер Августин Альмодовар говорит, что здесь не принято позволять кому-то быть живым мифом, а худшим подарком для испанцев стало бы получение одним из их соотечественников Нобелевской премии.

Во-вторых, в фильме есть почти все элементы красочно аляповатого мира Альмодовара, которые он умеет эффектно и артистично преподнести. Визуальная среда, в которую режиссер помещает своих героев, содержит полный перечень объектов этого унифицированного мира, где тотально господствуют новые технологии, рекламный дизайн и масс-медиа.

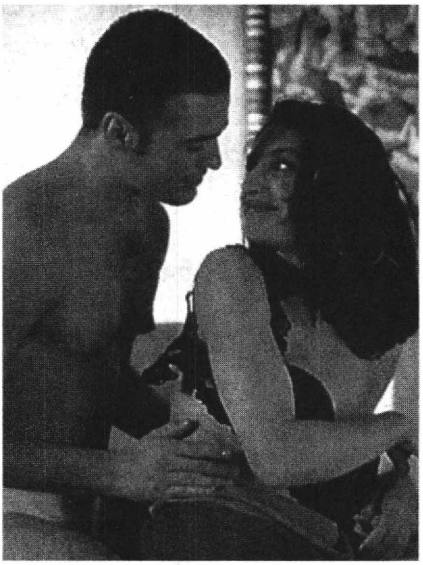
В-третьих, «Живая плоть» выдержана по жанру: это эротический триллер с элементами обязательной для Альмодовара мелодрамы, которая, по его собственным словам, «дает возможность говорить о чувствах, не боясь грубых преувеличений, но и не превращая все в трагедию». Режиссер берет за основу шаблонную заготовку фоторомана или «мыльной оперы». Но до предела насыщает ее энергией, юмором, страстью, утонченным сарказмом. И эротикой.

Любовь, ревность, спорт, тюрьма, инвалидное кресло, телевидение — все это привычно присутствует в фильме. Не удивляет и то, что из трех героев-мужчин двое — полицейские. Необычно разве то, что главная героиня предстает не в роли порнозвезды, манекенщицы, проститутки или журналистки, а в образе преодолевшей зависимость от наркотиков воспитательницы детского приюта. Да еще то, что даже на периферии картины не появляются нежно любимые Альмодоваром трансвеститы и транссексуалы.

Но и того, что есть, вполне достаточно на несколько картин нормальной температуры.

Во время полицейского обхода Дэвид и Санчо слышат крики и врываются в квартиру наркоманки, красавицы Елены, которой домогается влюбленный в нее юный Виктор. Тот самый Виктор, что двадцать лет назад родился в автобусе и получил от мэра пожизненный бесплатный билет на мадридский транспорт.

Во время потасовки Дэвид ранен. Когда Виктор шесть лет спустя возвращается из тюрьмы, он находит Елену замужем за парализованным Дэвидом. Заведя роман с женой Санчо Кларой, Виктор выясняет тайну: Дэвида на самом деле из ревности ранил его напарник Санчо. Преуве-



«Живая плоть»
(Carne tremula)
По рассказу Рут Рэнделл
Авторы сценария **Педро Альмодовар, Хорхе Гуеррикачиварриа, Рэй Лорига**
Режиссер **Педро Альмодовар**
Оператор **Аффонсо Беато**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Ксавье Бардем, Франческа Нери, Либерто Рабаль, Анхела Молина**
El Deseo SA, CiBy 2000, France 3
Испания
1997

личенные страсти, роковые совпадения, страшные тайны и мстительные планы сплетаются в такой концентрации, что не избежать кровавого финала, который, впрочем, Альмодовар легко оборачивает хэппи эндом.

Режиссер не отворачивается брезгливо от масскультуры, а использует ее расхожие клише для прорыва в новую, парадоксальную реальность. Более живучую, чем сама жизнь. В своего рода гиперреальность, обладающую особой интенсивностью, повышенным градусом артистизма, открытую самой безумной фантазии, не скованную правилами бытовой логики, идеологическими или интеллектуальными установками.

Не скованную также обожествлением стиля. По Альмодовару, «стиль — вещь настолько многозначительная, что если выдерживать его до конца, он становится вульгарным». Спасением от диктата стиля становится кич. Хотя и «очень трудно отличить «дурной вкус», полный изобретательности и юмора, от дурного вкуса, который просто дурен», все-таки можно стать «Висконти кича».

В последних фильмах Альмодовара, начиная еще с «Высоких каблуков», а особенно в «Цветке моего секрета» и вот теперь в «Живой плоти» насмешливое легкомыслие наталкивается на некое неожиданно явившееся препятствие. Все вроде бы остается — чудесные метаморфозы, любовные недуги, преступления страсти. Но если еще недавно Альмодовар соединял жанровую рутину с моральным экстремизмом и это сочетание казалось самым универсальным и продуктивным, то теперь в мире режиссера что-то ломается. Уходит в прошлое эпоха поздних 80-х с ее быстрыми удовольствиями и столь же быстрой прибылью — эпоха, с которой Альмодовара привыкли идентифицировать.

Не случайно в последнем фильме появляется смысловая закольцовка: экспозиция показывает, как Виктор рождается в мадридском автобусе в 1970 году — в дни, когда было опасно ходить по улицам, когда Франко объявил чрезвычайное положение и отменил даже элементарные свободы. Кончается же картина тем, что Елена рожает от Виктора в комфортабельном такси. Альмодовар устал и разочаровался в последствиях той моральной свободы, за которую он с таким рвением боролся в постфранкистской Испании. Режиссер имеет основания заявить: «С течением времени я обнаруживаю в себе гораздо больше морализма, чем полагал раньше, и даже больше, чем хотел бы иметь».

В новой картине Альмодовар остается насмешником, но почти перестает быть провокатором. Он словно бы всерьез воспринимает часто слышимые упреки в недостатках драматургии (его отчасти справедливо, но не без злорадства, называют «гением эпизодов»). В «Живой плоти» как никогда целен и продуман сюжетный каркас, ни один эпизод не выламывается из целого. Выясняется, однако, что именно диспропорции неправильности придавали миру Альмодовара обаяние и притягательность.

Последний раз некорректность явлена была в «Кике». Когда журналисты интересовались, будет ли политически правильным смеяться над поистине уморительной, доведенной до идиотизма пятнадцатиминутной сценой изнасилования Кики, Альмодовар отвечал: «Смейтесь, плачьте, уходите из зала, курите, пейте, пукайте, делайте все, что угодно вашему разуму и телу».

Альмодовар называет себя убежденным феминистом. Точка зрения женщины преобладает в его фильмах. Но это еще и сугубо латинская, средиземноморская точка зрения. Противник мачизма и мужского шовинизма, Альмодовар в то же время чужд ханжеской англосаксонской политкорректности. И если есть в «Живой плоти» художественный элемент, перевешивающий все остальное, это, естественно, образ женщины. Но не красавицы Елены, а стареющей Клары. Которую играет Анхела Молина, некогда «смутный объект желания» Луиса Бунюэля, еще недавно пылавшая жгучей, но краткой испанской молодой красотой.

Было бы справедливо назвать фильм «Клара». В то время как остальные персонажи играют в заданную режиссером насмешливую игру, Клара — Молина по-настоящему страдает, по-настоящему убивает, по-настоящему умирает. «Нимфоманка» в перечне субъектов мира Альмодовара; «гулящая жена» в категориях «мыльной оперы», призрак которой витает рядом, на самом деле она и есть — единственная в фильме — живая плоть, жаждущая другой живой плоти. Благодаря актрисе эта героиня становится в высоком смысле трагической. И пытающийся привычно осмеять ее Альмодовар здесь тоже терпит поражение.

АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬКОВА

Как в доброе старое время

В те времена когда мы делали ракеты и перекрывали Енисей, существовала еще и прекрасная советская мультипликация. Та самая, о которой сейчас так горестно вздыхают, включив телевизор и упершись взглядом в очередную розовую пантеру или еще какого-нибудь халтурного монстра. Но с распадом великой державы наша мультипликация тоже распалась — на отдельные анимации, и некоторые из них оказались зарубежными. По этой причине необходимо напомнить, кто такой Михаил Тумеля — автор фильма, о котором пойдет речь.

Тумеля принадлежит к поколению «молодых мастеров», хорошо известных если не широкой публике, то, во всяком случае, не такому уж узкому кругу профессионалов и любителей. Они все с одного курса — Александр Петров, Михаил Алдашин, Иван Максимов и Михаил Тумеля. Вся разница в том, что первые трое работают в России, а Тумеля — в Белоруссии. А все наши трудности не идут ни в какое сравнение с теми, что преодолевают аниматоры в других республиках бывшего СССР.

Первые ленты Тумели были рисованными. Его дебют (вместе с М.Алдашиным и П.Педмансоном) — прелестная и ироничная байка «Келе», снятая по мотивам северного фольклора. «Марафон» — поздравление для Микки Мауса с шестидесятилетием. «Черта» — маленький, но удивительный фильм, в котором абстрактные кляксы поют хором и тихо копошатся в своем болоте под горизонтально проведенной на экране чертой. Одно существо поднимается над болотом, высоким голосом разрывает черту, отделяющую болото от того, что над ним, и поет соло, выбившись из хора. Его, конечно же, настигают и тянут вниз, остается лишь красное пятнышко на поверхности. Когда же растревоженное болото успокаивается, черта — или возможная высота — оказывается чуть выше, чем прежде.

И совсем другой фильм, очень смешной, на любимую Тумелей рыцарскую тему. Название длинное, во весь экран, но условно можно назвать «Песнь о Вольфганге Неустрашимом...» — про рыцаря, отважно поскакавшего сражаться с огромным огнедышащим драконом. Сразиться не удалось, потому что дракон крепко спал и, кашлянув дымом, рыцаря победил, даже не заметив этого. Вся история возникает из рисунка-витража и витражом заканчивается — он рассыпается на части, и мы видим подрастающего рыцарского наследника, который явно намерен продолжить славное дело отца...

Может быть, раньше, в другой ситуации, белорус Тумеля и не взялся бы за заказную работу — полнометражный кукольный фильм «Волшебная свирель» по мотивам осетинского эпоса, а выбрал бы нечто более отчетливо авторское. Впрочем, сохранить творческую индивидуальность, адаптируя эпос другого народа, значит быть не просто автором, а виртуозом.

«Волшебная свирель»
По мотивам осетинского нартского эпоса
Авторы сценария **В.Генкин, Л.Гапузова**
Режиссер **М.Тумеля**
Художник **Д.Суринович**
Оператор **А.Бетев**
Композиторы **Ж.Плиева, Ю.Прялкин**
FAF Entertainment, AF Center Studio при участии Госкино РФ и Министерства культуры Республики Северная Осетия — Алания
1998

Ясное дело, Тумеля просто по природе своей не способен сделать халтуру. Но похоже, что при этом он всей душой увлекся работой. Он даже начал соблюдать отдельные осетинские обычаи и в жизни, что казалось очередным проявлением его невероятной добросовестности и основательности. И только посмотрев готовый фильм, я поняла, чем, собственно, Тумеле по-настоящему близка и дорога вся эта история: как же ему, такому любителю рыцарских легенд, было не увлечься эпосом с неизбежными битвами и поединками?

По правде сказать, я и не припомню, чтобы у нас раньше кто-нибудь делал нечто подобное. Народные сказки — да, греческие мифы — было, но полнометражная кукольная работа по мотивам эпоса — на это, кажется, никто не замахивался. Конечно, все в фильме соответствует традиции: гордая красавица, добивающиеся ее руки богатыри, приключения, подвиги, опасности и неизбежно поучительный финал. Сюжет замечательный, и если интонация, с какой я его пересказываю, кажется не вполне серьезной, это не означает, что вечные ценности ставятся под сомнение, напротив, они очевидны. Но самое интересное все же — как фильм сделан. А сделан он в лучших традициях «старого» кино (если говорить о технологической тщательности), но с нынешней изысканностью и ироничностью. В кукольной «Волшебной свирели» есть и рисованные вставки, и перекладки, и черно-белые эпизоды с живыми актерами. Дедушка рассказывает историю внуку, и этот ход позволяет М.Тумеле избежать излишней торжественности, обойтись без «котурнов».

Может быть, во мне говорит ранняя ностальгия и чрезмерное пристрастие к старым фильмам, но, между прочим, в них все не только было сделано чисто, любовно и на совесть (встречались достаточно сложные технические приемы, в частности, совмещения живых людей с куклами или рисованными персонажами) — эти фильмы приносили совершенно особенное удовольствие от точности, от того, что все в них «как надо». Вот и в «Волшебной свирели» все «как надо».

Что, собственно, требуется именно от кукольного фильма? Куклы должны жить в пространстве экрана. В «Волшебной свирели» задача усложняется — здесь не просто обаятельные персонажи, здесь эпические герои, то есть характеры, отчасти утратившие индивидуальные черты и вынужденные соответствовать определенным мифологемам. Особо выразительны в фильме два персонажа, два мужских типа: воин и поэт — огненный, как пожар войны, Сослан и черно-белый, печальный, как Пьеро, Аламаз.

Конечно, можно к чему-то в картине придраться. Скажем, заметен грубый переход от динамичных состязаний к лирической сцене со свирелью. И в эпизодах с великанами есть промах. Когда те рядом с нартами, все безупречно, прямо как у Свифта, великаны какие-то бугристые, с омерзительной кожей, а наши герои — аккуратные и гладкие. Но, оставшись наедине, людоеды сразу кажутся мелкими. То ли сказывается слишком быстрый переход на общий план, то ли недостает какой-то детали.

Но больше, кажется, картину и упрекнуть не в чем. При этом можно долго перечислять удачи — художника Дмитрия Суриновича, композиторов Жанны Плиевой и Юрия Прялкина, мастеров-кукольников, аниматоров... Возможно, для того чтобы оценить их работу, нужно досконально разбираться в особенностях осетинского национального искусства. Но одно можно сказать безусловно: все сделано очень красиво и пластично.

Сейчас, когда традиции стали как-то стремительно вымирать, уже само по себе их сохранение очень существенно. Ведь если представить себе, что тот или иной секрет ремесла будет навеки утрачен, сразу ощутишь его истинную ценность. И точно так же, как радует красота линии или гармония цвета, радует и точность движения, одушевления. Крошечный эпизод танца медведей на полянке в «Волшебной свирели» не менее ценен, чем, скажем, любовно хранимый в запасниках какого-нибудь музея живописный набросок старого мастера. А по достоинству оценить батальные сцены, наверное, сможет только аниматор-профессионал. Для этого надо мысленно сопоставить стремительный ритм битвы с мелкими, еле заметными кукольными перемещениями персонажей.

В последнее время больше, конечно же, размышляют о сугубо авторской анимации. Но в стремлении к индивидуальности стиля подчас теряется ремесло. Ведь существование авторской скульптуры или кукол не отменяет традиционной народной игрушки. Разбираться в причинах, по которым эти традиции для нас вообще необходимы, наверное, должны исследователи других областей. Однако почему-то хочется, чтобы эта фольклорность не исчезала — какой-то потребности, изначально заложенной в человеке, она отвечает.

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩАЯ ЛЮБОВЬ

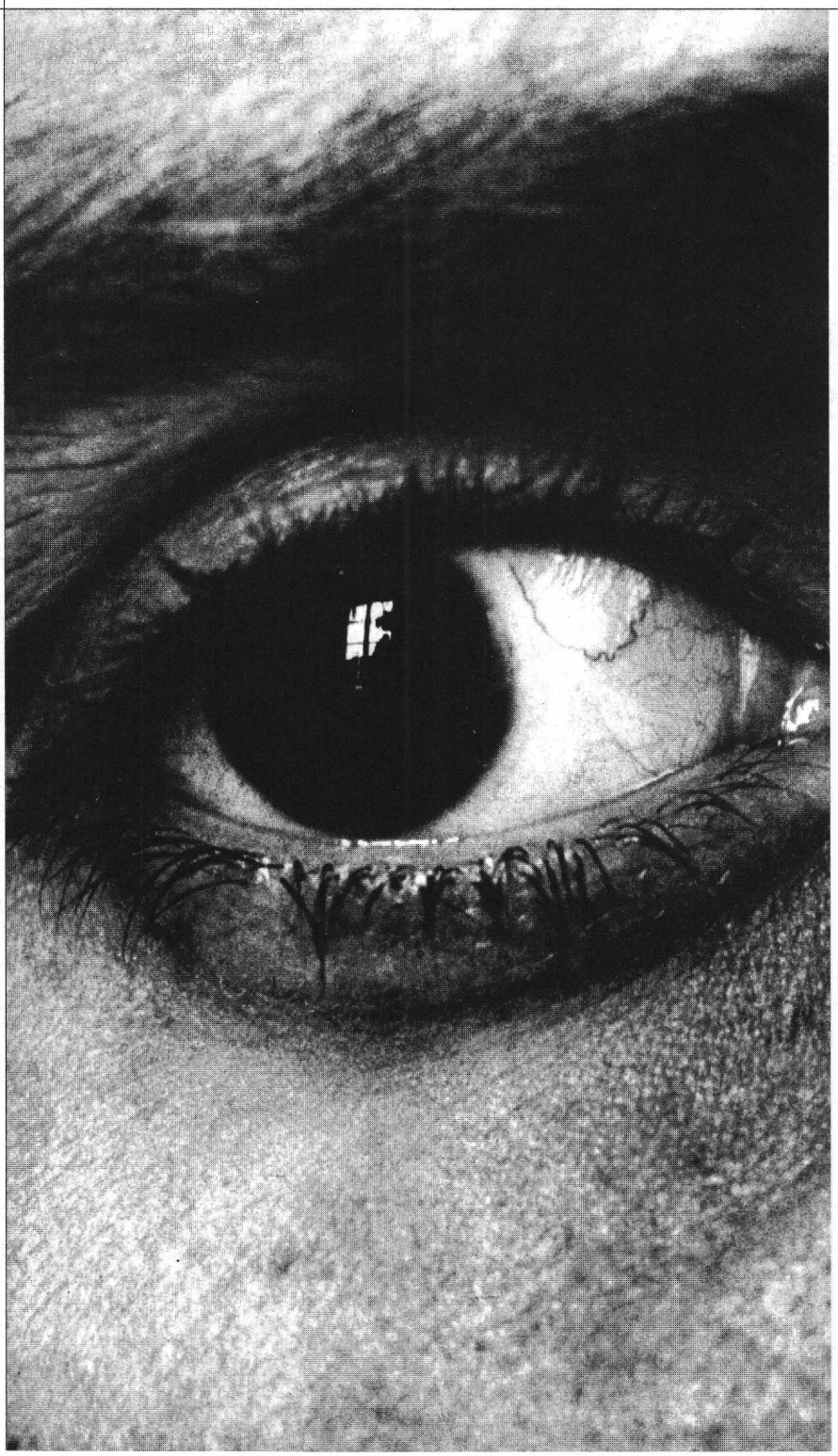
Дорогие друзья!

Никогда
не поздно
подписаться
на самый
известный
в России
ежемесячный
аналитический
киножурнал.
Нас знают потому,
что «Искусство кино» —
это профессия
и досуг,
это новости
кино
и телевидения,
статьи о новинках
репертуара
и интервью
с мастерами
современной
культуры,
увлекательные
мемуары
и сценарии,
новейшая
отечественная
и зарубежная
проза.

Очень скоро появится электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: kinoart@glasnet.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

К О М М Е Н Т А Р И И



Н.РЯЗАНЦЕВА

Плоды покаяния

Наконец похоронили останки царской семьи. Смотрела по телевизору, пыталась испытать хоть какие-нибудь чувства. Ни-чего. Только облегчение, что церемония прошла достойно, политическая заминка не развернулась в скандал, а главное, кончился этот научно-популярный сериал с идентификацией костей. Впрочем, обещают еще поискать тех, кого недосчитались. «Я не знаю, кому и зачем это нужно...» И никто не знает. Во время похорон по «Эху Москвы» простодушный А.Гурнов высказался без затей: «...Мне абсолютно наплевать, чего там похоронили...» И тут же стал рассказывать про опрос населения: «Верите ли вы, что сегодня хоронят действительно останки последнего царя?» Откуда людям знать и зачем? Большинству абсолютно наплевать, как и Гурнову. Бедные ропщут — на что деньги тратит государство? А те, кто душой почувствительней, вообще закрывали глаза и уши на это бесстыдство: зачем оповещать да еще и с картинками — вот-вот ужо идентифицируем, есть метод... Каждый раз я не к месту вспоминала фильм Герца Франка «Диагноз». Он начинается с анатомического театра, со вскрытия трупов, а кончается кладбищем, могилами, крестами. Помню общее недоумение, душа противилась такому эпатажу на темы смерти, и автору пришлось объяснять свой эксперимент именно как рискованный. Не убедил: таинство смерти и опыты над материальными остатками человека не сопрягаются даже в самой атеистической голове. Где-то они в разных полушариях мозга. Кино, несомненно, тонкий инструмент познания этих малоизученных связей между полушариями. Документальное размышление Г.Франка хоть и покоробило, но достигло цели: я, например, давно ощущая свою нерелигиозность как изъян, какой-то порог или даже порок сознания, об этом и задумалась — о врожденном устройстве и последующем взаимодействии двух половинок и явной связи нашей психофизики с религиозностью — врожденной, нажитой — или непоправимым скептицизмом. Наверное, каждый в меру своего невежества о чем-нибудь таком серьезном задумался — в том и была провокация Г.Франка. Лет пятнадцать прошло, и за эти годы кожа у нас значительно потолстела, броня стала крепче. «Опять эти кости!» — ничего, кроме черного юмора, вся эта морока не вызывала. За десять лет свободы слова и «картинки» атрофировался важный орган, которым различают кощунство. Вот молодые забавники сделали Ленина в виде торта и съели. Ха-ха-ха! Их показали по телевизору. Подумаешь, на фоне всяческого «осквернения» и «вандализма» как не простить озорникам кондитерское ёрничество? И на фоне этого всего публике «абсолютно наплевать», чьи там кости, и смешон пафос «всенародного примирения» и «всеобщего покаяния». Вокруг несчастного семейства Романовых, чей трон задолго до кровожадных большевиков, до роковой войны, еще и до японской расшатывался русским ёрничеством — анекдотцами, частушками, сплетнями — «бойцами невидимого фронта». Успешней, чем прокламациями «Долой самодержавие!».

У бабушки моей в детстве висел в комнате портрет Государя, и подруги над ней смеялись — либералками росли эти девочки дворянские в начале века, уже не в моде был монархизм. А бабушка моя, Наташа Ржевская, единственная губернаторская дочка, воспитывалась в английском духе, из легкомысленной моды выпадала, и я, хорошо зная по рассказам и фотографиям их уклад, допытывалась в детстве, правда ли, что она любила царя? Правда ли, что они были такие консерваторы? Бабушка умерла в тот год, когда я — в тринадцать лет — спешила в комсомол. В книге Н.Вирты «Вечерний звон», такой длинной и скучной, что едва ли ее кто-нибудь одолел, нашлась и моему прадеду, а стало быть, и бабушке индульгенция. Там написано: «Он (фон дер Лауниц) был недавно назначен в Тамбов вместо камергера Ржевского. Камергеру ставили в вину его якобы отеческое расположение к учащейся молодежи, бунтовавшей повсюду, и недостаточность мер по устрашению тамбовских либералов. Носились также слухи, что камергер водил близкое знакомство с опаснейшим из всех тамбовских «красных» присяжным поверенным Николаем Лужковским»[1]. Но он и с Витте водил знакомство, а бабушкины дневники тех лет пестрят фамилиями, которых уже не существует, сгинули, не став символами и знаками, как Витте или Победоносцев, и не оставив письменных свидетельств, разве что частные письма в истлевших сундуках. При жизни бабушки я лишь одно успела уяснить — что бывает не либерал и не консерватор, а просто порядочный человек, хоть и губернатор, и счастье, что он умер «до разора». Впрочем, парк, который он разбил у себя во Власьево на реке Осетр, сохранялся почти до наших дней, туда экскурсии ездили, потом был пионерский лагерь, а теперь — джунгли, лопухи в человеческий рост, липовая аллея едва угадывается, и склеп разворотили совсем недавно — кому-то камень понадобился. С детства я слышала — «вырождение дворянства», а видела выживание дворянства, с моей деятельной бабушкой никак не вязалось «вырождение», а она и была крайней в угасании древнего рода. Но вынесла все — без мужа, с двумя детьми, старой матерью и нянькой начинала с нуля и не роптала. Принимала как расплату за счастливое детство, как покаяние (за чьи только грехи? не иначе — поручика Ржевского) свои «окаянные дни», и не было им конца. И в церковь не ходила, но и в грех уныния не впадала. Сбылась мечта Льва Толстого — детей по миру пустить; он-то не пустил, но хорошую прививку толстовства кстати получили те, кому пришлось пуститься. С клочка земли, со своего колодца, своими дворянскими, но уже обмороженными руками поднимала бабушка новую жизнь — «со всеми наравне и заодно с правопорядком». И в 37-м, когда сын привел невесту рабоче-крестьянского происхождения, то есть мою маму, предупредила: «Мы из бывших, подумай хорошенько, могут посадить». Так, в результате примирения всех сословий появилась на свет я, чтобы и впредь примирять, до окончательного «стирания граней», до полной победы коммунизма на почве общего толстовства и опрощения всей страны. Как давно все это отдумано, отболело, улеглось — скоро тридцать лет, опять круглая дата, с вторжения «нашего», уже не нашего, в Чехословакию и окончательного повзросления. Поняли, в какой стране мы живем. Отгородились. Затихли с «русскими вопросами», застыдились. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» О нет, я связана по рукам и ногам. «Можешь выйти на площадь?..» — пел Галич лично мне на день рождения. Нет. Мы еще, помню, шутили: «Зачем? Чтобы разбудить Герцена?»

И вот дожили, повод, наконец, нашли для «общенационального покаяния» и «всенародного примирения». Что, покаяться больше не в чем? Не случайно так долго конфузились и препирались, все криво выходило. Да бывает ли коллективное покаяние? У кого спросить — у РПЦ? Ладно, тетки в жэке писали — «участник ВОВ», содрогнется душа, а за талонами прибегут, но за покаянием — в РПЦ? Неладно что-то в нашей РПЦ. Бог, видно, не любит аббревиатур. Положим, это СМИ придумали. А что ж батюшки смотрят? Могли б наставить. Или хоть горшком назови, только не показывай Скорсезе? У нас страна согласных — ВПК, ФСБ, ДТП, РПЦ. Пока виртуозные наши СМИ раздували, изнемогая, фитиль русской истории и рассеивали в эфире праздные мысли об исконном нашем монархизме, и я пыталась наладить «связь времен» — взглянуть глазами бабушки,

[1] В и р т а Н Вечерний звон М, 1961, с 370

пропустить через себя событие, объявленное историческим, отделить все читанное-перечитанное от собственного опыта. Ведь, в отличие от большинства, у меня он есть, я много видела «бывших» — пусть обывателей, пусть «опростившихся». Только таких Бог и сберег — к земле пригнувшихся, «окопавшихся». Не прерывалась для меня «связь времен» — хотя бы в пределах XX века. Но помню — когда Илья Авербах собирался ставить «Белую гвардию» и мы стали всерьез, вслух проговаривать свои ощущения, сверять «домашнюю» историю с читанной, оказалось: пропасть между нашими «бывшими», хотя все принадлежали к обреченным сословиям. Его бабушка — по матери — преподавала в Смольном институте. Наши бабушки на фотографиях похожи даже внешне, и судьбы похожи: обе выживали брошенные, без мужей, с двумя детьми. Смольный эвакуировали в Новочеркасск. Там и истоки какой-то ненормальной, не литературной любви Авербаха к «Белой гвардии». Бабушка Ольга Николаевна из военных, петербургских, дед — генерал, муж — офицер, вовремя успевший эмигрировать. А по отцовской, еврейской ветви дед был финансист, управляющий банком в Рыбинске, семейство процветающее, по-теперешнему — «новые русские». Давно я заметила, что через поколение, внукам, передаются черты неслучайные, глубинные, следы неосуществленных помыслов и т.д. Петербург Серебряного века был для Авербаха божественным городом: «...Расцвет русского капитализма!.. Ты посмотри, что они понастроили! Да если бы не пришли большевики — да их тогда никто и не замечал...» — «Потому и пришли, что Петербург в столичном упоении не замечал...» Дальше, сами понимаете, про «сослагательное наклонение», которого не имеет история. Теперь этот спор затерт до дыр, стал сказкой про белого бычка, но я одно тогда поняла: «с миром державным» мы связаны совсем по-разному. В моих четырех сословиях не было ни военных, ни купцов, ни вообще людей коммерческого склада. Что прискорбно. В русский капитализм мы не вписались ни с какой стороны. Революционеров тоже не наблюдается, к счастью, но и в белую гвардию никто не пошел, а что, спрашивается, было защищать? Казенное жалование, когда уже ни царя, ни казны? И покаяться не в чем — с монархией мы квиты. Авербах любил «Белую гвардию» генетически, всей досадой своих предков: было что защищать, было кому защищать, а вот проворонили. Был странный случай: будучи в Киеве по какому-то делу, он напросился к Виктору Платонычу Некрасову — просто познакомиться, поклониться. Просто режиссер из Ленинграда, тогда еще и речи не могло быть о постановке Булгакова. Некрасов сам открыл дверь и спросил через порог: «Ты белогвардеец? Тогда входи». «Пили самогон с деревенской сметаной, говорили — с ходу — о «Белой гвардии». «Мистика! Как он узнал?» — Илья всем рассказывал эту историю. Видимо, мы доживаем чью-то жизнь, и писатель, как цыганка, видит — чью.

«Теперь у нас не Ленинград — Петербург», — сообщаю я на тот свет каждый день. Илья не дожил до перемен, чуть-чуть. «У нас Россия, а не СССР. Многопартийная система и почти капитализм. Вот, царские останки хоронят в Петропавловке. Поговаривают о монархии...» — пусть будет и у него праздник.

А мое «национальное примирение» — долгая и склочная, кстати, работа — завершена и — прямиком — на свалку. Я, как всегда, опоздала, и мне ли судить, почему с таким опозданием хоронят останки? Не было среди предков ни купцов, ни банкиров, ни военных, ни охранки, ни священнослужителей. Некому руку подать или хотя бы совет — «из-под глыб». Полистаю хорошие книги. Как невнимательно мы читали! Вот сборник «О Владимире Соловьеве» — 1911 год. Из статьи кн. Евгения Трубецкого «Личность В.С.Соловьева»: «В особенности в области экономической он поражал примитивностью своих суждений. Однажды он высказал мне, что признает грехом брать проценты, хотя бы и незначительные; однако тут же выяснилось, что он считает совершенно негреховным держать процентные бумаги, так как в данном случае плательщиками процентов являются государство, банки, вообще учреждения. Попытки объяснить ему какую-нибудь экономическую истину были бесполезны: он отказывался слушать и даже уверял в своей неспособности понимать» (изд. «Путь», 1911, с. 49).

Не так ли и мы, господа беспечные, жители казенные? Выдержим ли русский капитализм с нечеловеческим лицом, без царя в голове и без его останков? Или уж сразу царя назначим, чтоб было на ком зло срывать? Есть подходящие кандидатуры.

У М О С Т Р О Й

ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ

Любовь к *повапленным* гробам

> ...окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты.
>
> **Матф. 23, 27**

В картине Тони Ричардсона «Джозеф Эндрюс» (1977) колдовские кадры: главному герою, мотыльковому юноше, навязывает ласки огромная бабища, намазанная от глазниц до самых до окраин. В ее лице, на ее румянах — гипнотические отсветы хищной и жалкой похоти, она источает серное марево бесстыдной надежды и обреченности. Глядя на эти ужасы, начинаешь понимать, что такое *смертный* грех.

У Милоша Формана в «Амадее» (1984) прием с гримом повторен и как бы размножен. Имею в виду сцены из «Волшебной флейты». В них все актеры в гротескной раскраске. Художество применено не для украшения мизансцен, не для увеселения, но для напоминания. В этом глубинное соответствие Моцарту, потому что «Волшебная флейта» — сладостное *memento mori*.

Предупреждение о тлении звучит в увертюре оперы и в гимне «О, Исида и Осирис», проступает в ярко-цветных ужимках Папагено. Размалеванность оперных масок не что иное, как повапленность, то есть указание на смертность. Смертность как бы живую, способную к делам жизни. Ведь и Исида зачала сына Гора, мстителя, от *мертвого* Осириса. «Волшебная флейта» — это восславление смерти, реквием. Но реквием не католический, а языческий и еретический.

История тоже гроб. Во-первых, потому что большая ее часть принадлежит законченным жизням. Во-вторых, потому что многое в письменной и устной истории родилось под страхом смерти или под ее обаянием. В пьесе Д.Б.Шоу «Ученик дьявола» на вопрос: «Что скажет история?» дан ответ: «История, как всегда, соврет». Бог с ним, с Шоу. Что с него, вегетарианца и фабианца, взять. На самом деле, история не врет. *Ею* врут. Ее повапливают. Повапленная, у одних она вызывает восхищение, а у других отвращение. Восхищение уводит от истины. Но и отвращение далеко от правды: повапленными бывают и рака подлинного святого, и саркофаг действительного героя, и честной отеческий гроб.

Историю подмалевывали, подмалевывают и будут подмалевывать (скороговорка). В «Исторических портретах» В.О.Ключевского изображаемые личности, например Сергий Радонежский, окутаны поэтическим туманом. У Н.И.Костомарова («Русская история в жизнеописаниях...») ясности больше, но больше и сказки. Однако это в сравнение не идет с современным штукарством, когда из древнерусских недр выводят гуськом Элладу, Первый Рим, а заодно и химию-физику с Латинской Америкой.

Такое впечатление, что только древние летописцы по простоте своей держались доступной достоверности. Есть предание, что Нестор-летописец был сослан Владимиром II Мономахом из Киево-Печерской обители в — букваль-

но — Тмутаракань, поелику своими писаниями взыскивал некую вышнюю правду, вместо того чтобы преследовать лучшие (княжьи) цели.

Повапливанию особенно (и не случайно) подвержены громкие убийства. 15 мая 1591 года в Угличе на крыльце княжеских палат спорили три женщины: царица Мария Нагая, мамка ее сына — царевича Дмитрия — Василиса Волохова (известная московская сваха). И кормилица царевича Ирина Тучкова. Спор был о том, пускать Димитрия по городу гулять или нет. В конце концов царевич с кормилицей и мамкой на гулянье все-таки вышли.

По дороге они встретили нескольких людей, один из которых, Осип Волохов (сын Василисы), в возбуждении встречи перерезал царевичу горло. Единственный свидетель, вдовый священник Федор Огурец, бросился на колокольню и ударил в колокола. Угличане, сойдясь на набат, по указке Марии Нагой расправились с названными злодеями. Спустя срок прибыли дознаватели из Москвы. Их заключение: царевич погиб, упав в падучей судороге на личный ножик. Однако молва, как известно, указала на Бориса Годунова как на главного злоумышленника.

Оба истолкования знатного душегубства родственны. И несообразный ножик-саморез, и подозрение в заговоре объединяет *слепота к подлинности* смерти, к ее природным, по большей части бытовым обстоятельствам. На Руси природу вообще за причину чего-либо не считают. Между тем свой от природы свирепый нрав юный Дмитрий Иванович выказывал на всех, а на мамке одной из первых. Казалось, естественно увидеть в действиях убийцы месть за мать, а то и просто пьяное одичание (на Руси одно другому славно помогает). Но нет, повапленная история плюет на простые объяснения.

В недавнем бытовом убийстве депутата и генерала снова разыскивается вселенская подоплека, снова подозревают всемирный заговор. Как будто недостаточно семейного разлада, как будто не смертельно опасна подспудная вражда уставших друг от друга людей. Разве в домашних войнах жестокости и мародерства бывает меньше, чем в войнах прочих?

Поиск заговора окрылен, по обыкновению, сенековским вопросом: «Cui prodest?» Тот, кто зацикливается на этой латыни, обличает себя. Потому что озабоченность чужой выгодой есть в глубине своей завернутость на выгоде собственной. Отсюда пляски на костях, обмен пинками над святынями. Отсюда схлестки психологических, политических, экономических и прочих шкурных интересов. Что и показывает возня вокруг уральских останков.

Мистика истории. При Годунове подверглись гонениям все участники угличского дела. Семья Нагих была раскидана по медвежьим углам, а царица Мария была насильно пострижена под именем Марфы и заточена в монастырь Св. Николая на Выксе, близ Череповца. Колоколу, возвестившему о конце династии, вырвали язык и отправили в Сибирь. Еще в прошлом веке этот колокол вроде бы показывали в Тобольске. И не куда-нибудь, а как раз в Тобольск сослали последнего самодержца из Романовых, которым смерть наследника Ивана Грозного, по сути, и открыла путь к трону.

Мистика смерти. Смерть делает явью самые страшные сновидения. Н.В.Гоголь боялся лечь в могилу заживо. И, по свидетельству некоторых участников перенесения гоголевского праха из Донской обители в Новодевичью, были признаки, что Гоголя действительно похоронили в состоянии летаргии. В.В.Розанов после трудного детства и нелегкой юности всю остальную жизнь складывал копейку к копейке от страха перед нищетою и голодом (у него и увлечение было соответственное — нумизматика), а умер именно голодной смертью и в полной нищете.

Последние годы жизни Николая II и его близких из-за гемофилии наследника-цесаревича не отпускал кошмар неостановимого кровотечения. И вот император с чадами и домочадцами гибнет, истекая кровью, под пулями чекистских головорезов...

В екатеринбургских страстях 17 июля 1918 года видят руку Москвы, опять подразумевают заговор. По-моему, дело не в заговоре. Не важно, посылались ли распоряжения из центра, и не важно, кем они подписывались. Важно, что и Ленин, и Троцкий, и Свердлов отнеслись к мероприятию с тем же скотским спокойствием, какое в момент злодеяния и в дальнейшем сохраняли непосредственные убийцы.

Это называется социопатией, когда человек неспособен сопереживать чужим страданиям и при этом имеет потребность страдания причинять. Между кремлевскими вождями, уральскими палачами и их современником, известным московским извозчиком-убийцей Комаровым, социопатическое родство. Избирательное родство, избивательное скотство.

В судьбе законоучителя мировой (и моровой) социопатии В.И.Ульянова (Ленина) — сгущение поваленной истории. Во-первых, запредельные заговоры. Это и заговор возвращения («пломбированный вагон»). И странный заговор с участием полуслепой и одновременно очень меткой вождеранительницы Фанни Каплан. И недоступный пониманию заговор Кобы против дозрелого на загородной грядке до овощеподобия, а потому вполне безопасного Ильича.

И, конечно, Мавзолей. Главные большевики имели, похоже, две основные и первоочередные исторические цели: покарать своих врагов неестественной смертью и наградить себя неестественной жизнью. Пока коммунистическая идея цвела и пахла, в Москве творил науку целый институт, который путем геронтологической алхимии и алхимической геронтологии должен был длить жизнь вождей очень долго, в идеале — века.

Но Ленин усоп. Что ж, успение — дело поправимое. Построили зиккурат, наподобие вавилонских, таким образом, отсчет ленинского сверхбытия пошел как бы от седого месопотамского прошлого. Почему именно месопотамского, опять непонятно, но в поваленном мире никто за понятностью не гонится. Задача была и есть другая — устроить бессмертным останкам вялотекущее вечное будущее.

Говорят, не по-христиански не предавать тело земле. Не совсем так. Немало незахороненных мощей святых. В Палермо на Сицилии в капуцинском монастыре можно увидеть мумии клириков и мирян. В России, в суровые зимы, когда промерзлая земля не поддавалась заступу, умерших держали до весны в церквях, их тоже можно было навещать и лицезреть.

Поругание христианского обычая в другом. А именно в нарушении покоя покойника: благодаря особой мавзолейной лаборатории, ленинскую мумию таскают туда-сюда, ворочают, раздевают-одевают, *гримируют*, делают вливания, умащают противоплесенными снадобьями. Смерть взята в производственный оборот. Жизнь, пресекшуюся далеко не вчера, не отпускает злоба сегодняшнего дня. А это варварство, ересь, как выше сказано. Вот и в большевистском гимне, «Интернационале», слышатся пародийные отзвуки «Волшебной флейты»...

Дурной вкус к жизни, извращенное понимание ее смысла распространены и в общественных низах, и в общественных верхах. Этому вкусу, этому пониманию удобен не подлинный, а пародийный мир. Такое жизнечувствие обслуживают размалеванная культура и поваленная история. Но существует другое.

Никогда, наверное, не забыть этот репортаж. Съемочная бригада из Питера с офицером-проводником в озверелом Грозном. С крыш бьют снайперы — кажется, что со всех сторон. Группа переговаривается, голоса ясно различимы, они размеренны, без срывов и придыханий. Люди делают свое дело. Вдруг оператор, человек лет сорока пяти — пятидесяти, поникает. Слышно, как в него вошла пуля. Видеокамера выпадает из рук, но, перевернутая, все равно держит картинку. Оператор говорит с непередаваемым спокойствием: «Кажется, убит». Еще один хлопок пули о тело, и тот же невыносимо спокойный голос: «Всё, теперь точно убит». Человек *умер точно*.

Человек умер, но в его смерти живы подсказки для жизни. Они просты той же простотой, с какой этот человек жил, исполнял долг и умирал. В них подтверждение того, что надо делать свое дело при всех трудностях и опасностях, надо сохранять себя под натиском и не склоняться перед безжалостной подлостью (снайперское дело — одно из самых подлых в мире). Надо жить до конца. Надо растить детей, строить свой дом, возделывать свой сад, постигать величие малых дел.

Смерть неизбежна, и это не повод для сокрушения души. Это повод любить любимое, радоваться радостному, ценить быстротечное, доверять вечному. В чем, по-моему, состоит назначение человека.

И смысл человеческой истории.

МЫСЛИ ВСЛУХ

ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

На лестнице у Раскольникова

Многие из читавших «Преступление и наказание» помнят эту лестницу: тринадцать ступеней вверх, тринадцать ступеней вниз. По ней Раскольников поднимался к себе в каморку, по ней и спускался, чтобы еще раз провести «пробу» — отсчитать число шагов до дома процентщицы и обратно, а в решающий час выкрасть топор в дворницкой и отправиться на убийство.

Дом этот и сейчас стоит на углу Средней Мещанской и Столярного переулка, и вход во двор — под низким изогнутым сводом — тот же, только нет дворницкой, нет и каменного мешка двора: на дне его разбит цветник, и куст сирени полощется на залетевшем сюда со стороны моря ветру.

А каморка Раскольникова исчезла. Ступени верхнего этажа ведут в пустоту: за дверью, которую когда-то закрывал за собой герой Достоевского, — полутемный чердак да узкое окно, нещедро дарящее это мертвое пространство светом.

Если подняться через окно на крышу, то сразу откроется петербургский железный простор: море крыш, над которыми возвышаются Исаакий, Адмиралтейский шпиль и купола церквей. Пустыня из жести, испещренная трубами, переплетшимися по мере отдаления телевизионными антеннами, — город без людей, без деревьев, каналов, дворцов, набережных и без Невы.

Нет, не сладко пришлось бы Раскольникову, если б он поднялся сюда в обморочно душный день, но, как мы помним, у Достоевского он редко смотрел вверх (все больше под ноги и в себя), а само небо, кажется, увидел только в остроге.

Тринадцать ступеней (роковое число) ведут к каморке меж двух стен, испещренных надписями, которые невольные экскурсанты — чаще школьники — оставляют здесь. Познакомлю читателя с образцами этой настенной письменности, где умозаключения о поступке Раскольникова сочетаются с прямыми посланиями к нему.

Более других меня тронула надпись, сделанная, безусловно, женской рукой: «Родя, позвони». Она была выведена пульверизатором на уровне, где мог бы находиться современный электрический звонок. И, естественно, первой бросалась в глаза.

Можно пофантазировать и представить петербургскую нимфетку (девочку во вкусе Достоевского), для которой герой-убийца привлекательнее ее соплякаодногодка. Но можно счесть это и за милую шутку. Однако как ни шутлива и условна эта надпись, трудно поверить, что, прочитав то место, где Раскольников, раскроив череп процентщицы, тем же топором порешил еще двоих — сестру хозяйки Лизавету и ее неродившегося ребенка (Лизавета была беременна), — наша Лолита выронила хотя бы одну слезу.

Это предположение подтверждают и другие строки, прочитанные мною на «раскольниковской» стене. «Классный парень, — пишет какой-то Marik. — Правильно ее топором». Его сосед выражается сильнее: «Молодец, что грохнул эту суку». А третий поднимает планку еще выше: «Yes, грохнул эту суку, так ее, жидовку».

Подытоживает единодушие писавших следующее пожелание: «Родя, успехов тебе в твоих кровавых делах».

Далее дети уже откровенно резвятся: «Родик жив», «Родя — киллер», «Достоевский — козел». «Где бы нам взять еще богатую?» — спрашивает один. «Родя, старушек еще много», — обнадеживает другой.

Тут, конечно, и бравада (бравада мальчиков перед девочками и девочек перед мальчиками), и тоска от школьного урока, от учебника и нотации учителя, толкующего, что старушек убивать не нужно, и эгоизм возраста, и все еще злободневный «пятый пункт», и прививка американского кино (Раскольников — супермен-одиночка), и просто глупость, и что-то, что задевает струны сердца.

И лишь одно обращение к Роде (так нежно называют его в романе только сестра и мать) перечеркивает этот список ехидств: «Родя, не надо было».

Начертал ли его примерный ученик, решивший отбиться от стада, читатель современных брошюр, где все твердят, что не все позволено, или от рождения жалостливый гуманист, мне неведомо. Я даже не уверен, дочитал ли он до конца «Преступление и наказание». Да и кто помнит этот конец? Что там, в конце? Раскаяние, новая жизнь?

Для подростка это сладко и мармеладно. А убийство, преступление — реальная жизнь.

Впрочем, и большинство, кого ни спроси, помнят по преимуществу «преступление» и плохо помнят о «наказании». О формальном наказании (арест) еще помнят, а о том, что случилось после него, на каторге, — едва ли.

И повинен в этом совсем не Достоевский, а так называемое «общее мнение» о нем. Оно рекрутируется докладами, книгами и диссертациями (думаю, и кино не отстало), где нажим делается на «темного» Достоевского, на Достоевского — исследователя подземных грешных замыслов, подпольных идей, чудовищных соблазнов. Достоевский, вытаскивающий из человека его «подполье», сегодня доминирующий Достоевский. Нам говорят: видите, он все предсказал — и реки крови, и социалистический Апокалипсис. Вывернув человека наизнанку, творец «Карамазовых» вывернул нас, это мы такие, это в нас сидит одновременно и зверь, и «тварь дрожащая».

Может, поэтому мы и помним у него только «плохое»: убийство старухи в «Преступлении и наказании», старика Карамазова, Шатова, Лебядкиной в «Бесах», выбросившуюся из окна «кроткую», сладострастных атеистов, насилующих девочек, убийство Настасьи Филипповны в «Идиоте», самоубийства Ставрогина, Свидригайлова и Кириллова, а также соблазненной Матреши в «Бесах», помним скандалы, суды, следствия, темный, грязный (особенно когда идет дождь) Петербург, зловоние переулков возле Сенной, отравленные тоской белые ночи, помним искажения, отклонения, безумства зла и не помним «Мужика Марея», нежную (лучший из женских образов у Достоевского) мать из «Подростка», Макара Долгорукова из этого же романа, который говорит перед смертью: «Я вас и из-под земли, из могилки любить буду».

Не помним и самую христианскую, как ее называл Лев Толстой, книгу Достоевского — книгу о каторге — «Записки из Мертвого дома».

В последние годы все сдвинулось в чтении его к «бесовщине», к тем аномалиям и ужасам, которые она порождает и к каким ведет. Пророчества создателя «Бесов» заслонили все остальные пророчества и прозрения Достоевского, относящиеся уже не к темной, а к светлой стороне человека. Кроме, пожалуй, засаленного, засахаренного и превратившегося в сусальный газетный штамп афоризма: «Красота спасет мир».

Эту «красоту» захватали, как гулящую девку, ей наляпали на лицо толстый слой румян, ее пустили на улицу, как пустили на улицу не одну задушевную идею Достоевского.

Конечно, во зло погружаться полезно хотя бы для того, чтобы знать его тайные ходы, его уловки и пресечь его страшное развитие если не в мире, то в себе.

Но зло в изображении Достоевского и заразительно: помимо свободы, которую оно дает (а добро всегда ограничение и несвобода), сама «диалектика» зла, перепады его психологии, бесстыдные вопросы и парадоксы, неуправляемая страсть и, наконец, дьявольский, все проницающий ум не могут не нести обольщения. Заметьте, все циники, нигилисты и безбожники у Достоевского чрезвычайно умны, у них в уме, в ухищрениях беспрестанно работающей и наматывающей бесконечные обороты мысли нет соперников. Я уж не говорю о «теоретиках» — Иване Карамазове или Ставрогине, у него и последний Федька-каторжник умен, безусловно умен, как и приживал Лебедев в «Идиоте», капитан Лебядкин и Смердяков.

Этот ум зла, который сладострастно высверливает Достоевский, добиваясь в своем анализе последнего результата, «выскребания всего из-под черепа», захватывает и читателя.

Преследуя по пятам зло, он отдается этой погоне со страстным чувством и, увлекаясь сам, увлекает и нас. Мы ощущаем сладость безмерности, беспредельности, при которой чем дальше отдаляется ответ на вопрос, тем азартнее поиск.

Страсть порождает страсть, а ум всегда остается в цене — особенно у мальчиков и девочек, еще не успевших уценить его, как это сделали нахлебавшиеся от ума их отцы да и сам автор «Преступления и наказания».

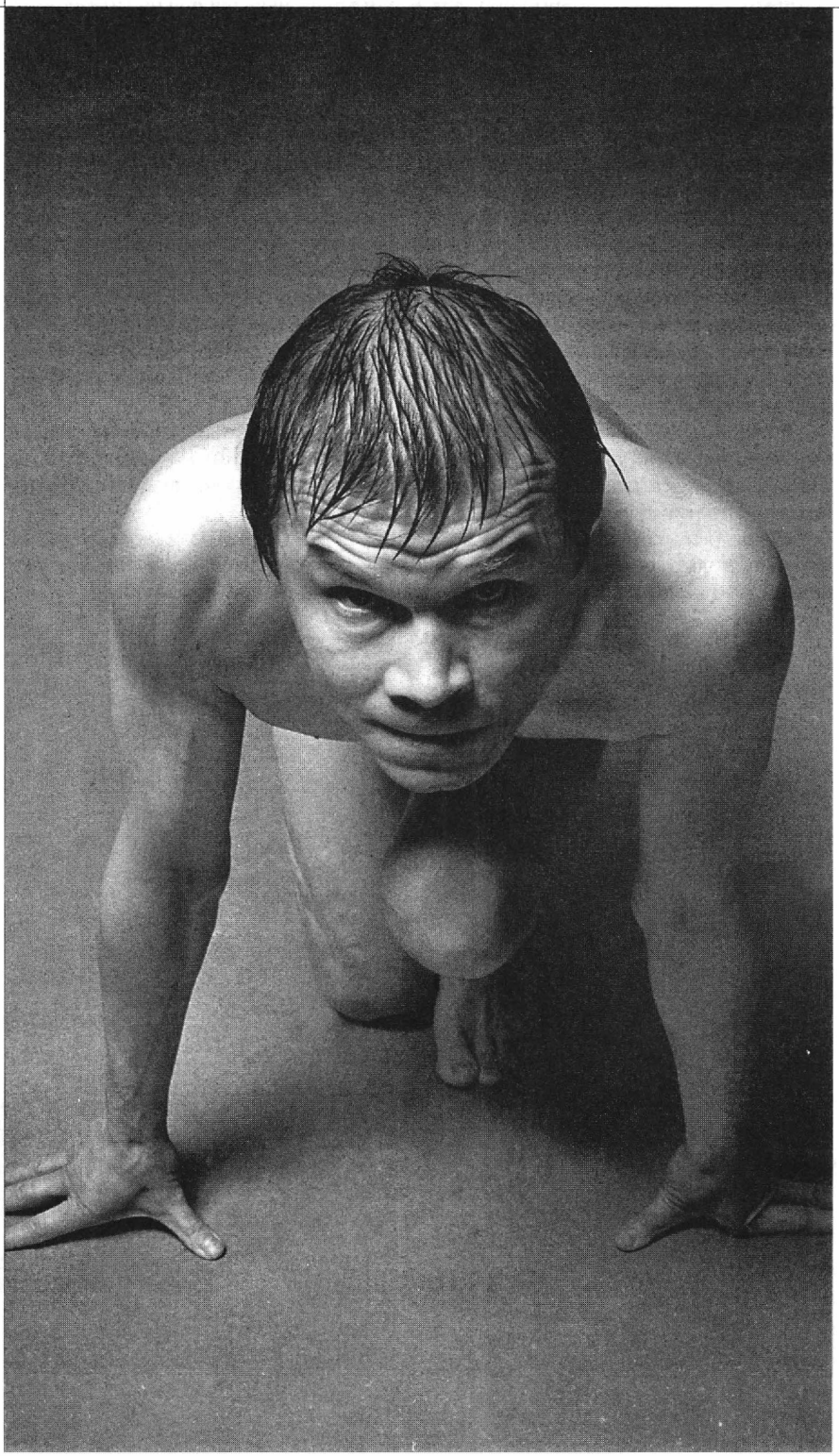
Сердце полководца должно быть в голове, утверждал Наполеон. Что ж, для полководца, может быть, и так, хотя и полководческое искусство (в частности, Наполеона, кумира Раскольникова) Достоевский не считал высокой доблестью. Ум человека должен быть в сердце, настаивал он, ибо есть ум ума (случай с Наполеоном) и ум сердца.

Наверное, когда наши дети повзрослеют, они дочитают до конца его знаменитый роман. Они увидят Раскольникова и Соню, стоящих на берегу реки, в Сибири, и увидят, как на Сонин просящий жест Раскольников впервые ответит тем же — протянет руку.

Если прежде он никогда не делал этого и «с отвращением брал ее руку», то теперь не только сожмет ее с благодарностью, но и бросится к ее ногам, так как поймет, что кончилось старое и «вместо диалектики наступила жизнь».

Гласнет
Предъявителю этого объявления
скидка 20%
искусство Интернет
высокая скорость свободные линии приемлемые цены
Газетный пер., д.9, стр. 2, офис 4 тел. (095) 785-1100 факс (095) 785-1096 www.glasnet.ru info@glasnet.ru

И М Е Н А



Александр Баширов

Л.МАСЛОВА

Александр Б., сидящий на трубе

Говорящий много и с удовольствием Александр Баширов, начиная фразу, никогда не знает, как он ее закончит. Но в том, что закончит и тут же начнет новую, сомневаться так же бессмысленно, как в неизбежности мировой революции. Насчет последней, как известно, питал большие надежды Джек Лондон, написавший роман «Железная пята» под впечатлением от русской революции 1905 года и не подозревавший, что кое-кто из ее потомков услышит в его прогрессивном произведении не только потрескивание пламени, разгорающегося из искры, но также треск и шипение заезженной пластинки, аккомпанирующей механическим движениям заводного человечка.

Механические креатуры в человеческом обличье, пожалуй, излюбленное актерское амплуа Баширова, находящего особый кайф в том, чтобы артикулировать свою непредсказуемость сквозь схематичность психологического рисунка и угловатую экспрессию несколько истерического (а значит, предзаданного) толка. Его актерско-режиссерскую работу в первом поставленном им полнометражном фильме «Железная пята олигархии» трудно считать дебютом в узком смысле слова, потому что это логичное продолжение эстетического самоощущения, уже достаточно внятно выраженного в его ролях, прежде всего в трилогии Сергея Соловьева «Асса», «Черная роза...» и «Дом под звездным небом», а также в «Игле» Рашида Нугманова.

Сумасшедший майор из «Ассы» был влюблен в Юрия Гагарина до маниакального стремления полностью идентифицироваться с ним. Арестованный за пьяную драку в ресторане, он рассказывал следователю историю своей любви, зародившейся, судя по всему, перед зеркалом. Чем больше персонаж Баширова вглядывался в свое отражение, тем яснее становилось ему его сходство с самым, пожалуй, безусловным и безоговорочным героем советской мифологии. Рост, вес, глаза, волосы, воинское звание — все совпадало, кроме имени. Слушая азартный рассказ, сопровождающийся щедрой жестикуляцией, пронизанный энергией внезапного порыва откровенности, можно было ощутить, как истончается грань между смехотворной неказистостью карикатурного майора и лучистым иконописным космонавтовым ликом. Умиротворенно-ангельские черты Гагарина проступали сквозь беспокойную, сбивчивую мимику Баширова. Маленький человек становился большим, а большой — маленьким, и было непонятно, любит ли майор себя в Гагарине или Гагарина в себе.

«Я был нетрезв, мое поведение недостойно советского офицера!» — кричал буйный майор, когда его вытаскивали из ресторанного фонтана и уводили под белы руки. Но очевидно было: когда этот щуплый агрессивный человечек протрезвеет и возьмет себя в руки, он все равно не станет похож на эталон советского офицера. Майор оказывался липовым — криминальной «шестеркой», заслужившей от босса лишь презрительное: «Ты бы еще генералиссимусом вырядился». Генералиссимуса Баширов сыграл бы легко и, может быть, еще сыграет — попозже, когда у него чуть «подсядут батарейки», чтобы не разрушать привыч-

ное представление о величавой походке, медленных клубах дыма из трубки и размеренной речи вождя.

Пока же по темпераменту ему больше подходит «другой сокол» — Ленин. Баширов в роли Ленина или Сталина явил бы собой максимальную деконструкцию авторитетов — до основания, до атома, до психической монады. Впрочем, оттачиваемое Башировым искусство дружеского шаржа ему милее, чем жанр политической карикатуры. Диссидент Толик в «Черной розе...» — шарж веселый, Компостеров в «Доме под звездным небом» — шарж зловещий, работник котельной с героическим именем Спартак в «Игле» — шарж постмодернистский, дань игре со знаковыми фигурами, такими, как Виктор Цой или Петр Мамонов.

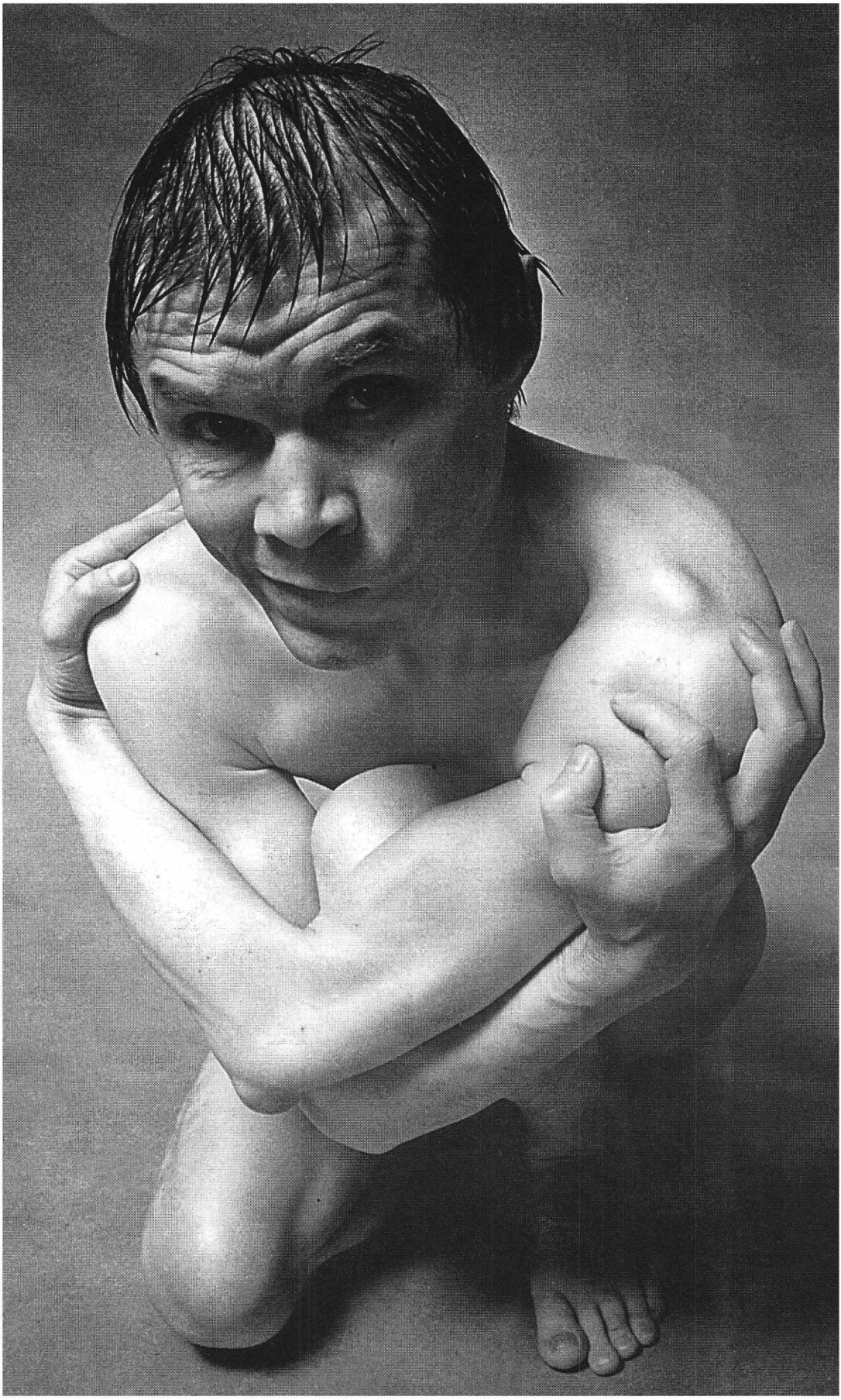
Все роли Баширова в той или иной степени нарциссичны, как не лишен нарциссизма и его внеэкранный имидж. Поэтому индивидуальное в его персонажах неизменно довлеет над социальным несмотря на то, что они совершенно несвободны и служат агентами влияния неких нематериальных, но существенных сил.

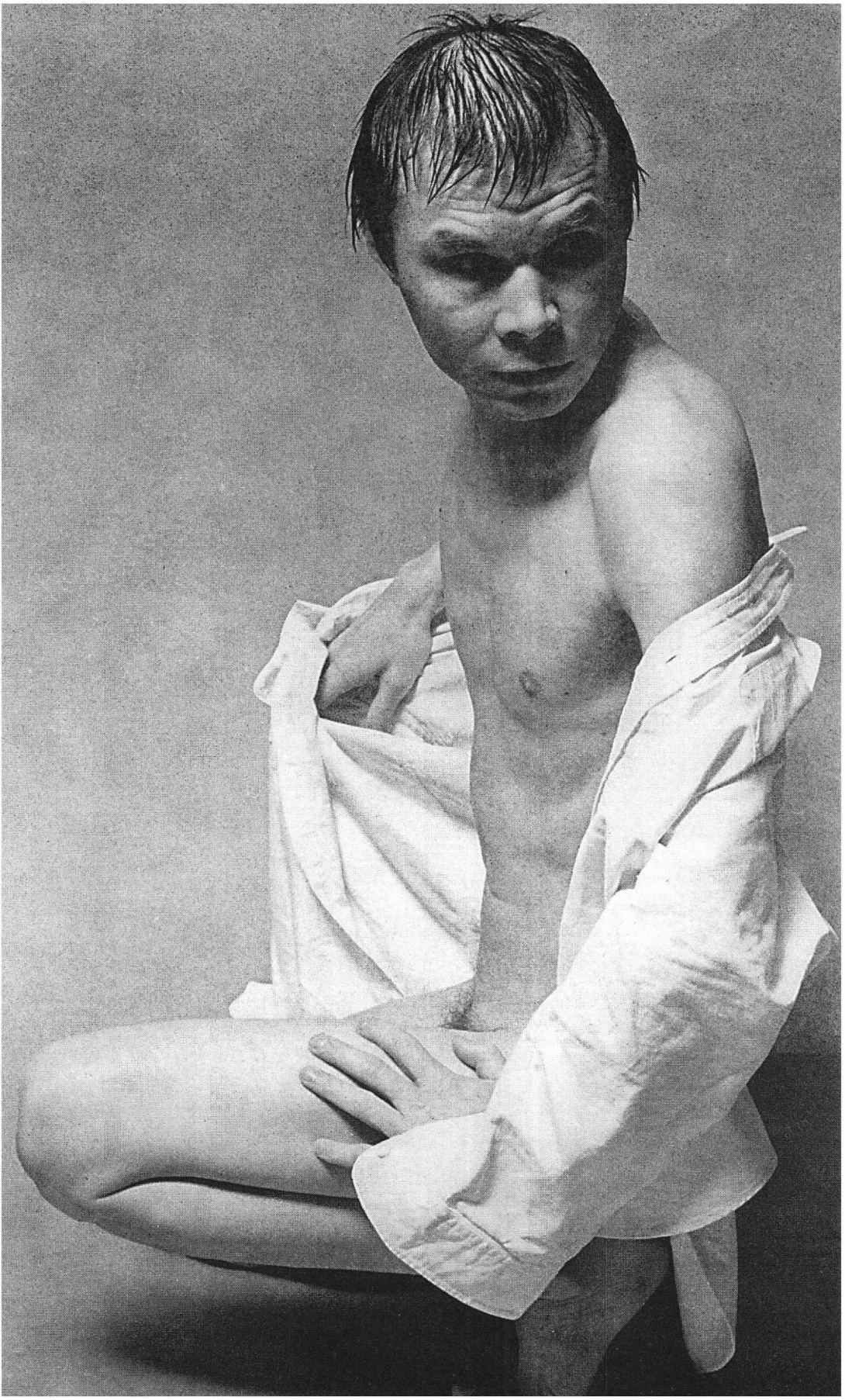
Герой лондоновской «Железной пяты», с которым идентифицируется герой «Пяты» башировской, Николай Петрович, не менее плакатен, чем Гагарин, хотя и не столь уникален («Юра один!» — экзальтированно подвывал майор). Ореол восторженно-романтического обожания вокруг него поддерживается тем, что повествование, склеенное из лондоновских цитат, ведется от лица спутницы жизни Николая Петровича, не чающей в нем души и гордящейся выпавшей ей честью.

Впрочем, закадровый голос девушки, читающей избранные, интимно-лирические и благоговейно-патетические места из «Железной пяты», звучит спокойно и задумчиво, создавая демонстративный диссонанс с обликом и поведением человека, о котором идет речь. Это размеренное чтение за кадром — лишь один из способов продлить дыхание и затормозить ритм бессюжетного фильма, держащегося как единое целое на изобразительной стилистике и неиссякаемых выбросах энергии главного героя. Принудительное торможение позволяет заполнить 70 минут экранного времени рассказом об однообразных буднях борца за народное счастье, и надо отдать должное режиссеру, который, принуждая максимально длиться все возможные длинноты, тем не менее не доходит до прямого насилия над тканью фильма, растянутой, но не рваной.

Баширов разбавляет себя, свою вербальную агрессию танцевальными и музыкальными вставными номерами-передышками, которые напрочь выпали бы из традиционной драматургической конструкции, но в мозаичной структуре «Железной пяты олигархии» воспринимаются как естественные отступления от накатанной колеи, проложенной одиноким маленьким героем, автоматически перерабатывающим слова в фразы. Отступления в столь же сюрреалистическое, но не столь детерминированное игрой в революционную фразеологию пространство, где Баширов, его герой и его фильм предъявляют себя без вселяющей уверенность словесной страховки.

Нескончаемый дикий танец Николая Петровича с персонажем под названием Продажная писака, в сущности, продолжение их же разговора, только теперь рассыпчатое механическое слово героя заменено размашистой механической пластикой. Райской мелодичности песня, которую исполняет солистка группы «Колибри» Инна Волкова, усыпляюще покачивая перьями на голове, напоминает о сладком металлическом позвякивании музыкальной шкатулки, и прозрачный намек в тексте на обыкновенность персонажа, о героизме и исключительности которого так много говорилось («Стояло небо надо мной, пустое небо. Меня спросили, был ли он героем. — Не был, не был...»), не поражает разоблачением, а убаюкивает и успокаивает: ну, не был и не был. Этот персонаж невозможно разоблачить, обнаружив пустоту революционной идеи, — он сам воплощенная пустота, не скрывающая этого с самого начала. Сакраментальный финал — когда верная подруга несет на руках смертельно раненного героя и их силуэты на фоне солнца, садящегося в море и заливающего экран кроваво-красным светом, оступаются, падают, барахтаются на мелководье и снова поднимаются — опять же для кого-то мучительно, а для кого-то упоительно долго исчерпывает всю пустоту изобразительных штампов героико-революционного





кино. Многие делали это и до Баширова, но только у него прожженный автор, издевательски макающий своего героя в красное закатное море, и наивный, чистый, придурковатый герой в разорванной на груди окровавленной тельняшке едины в двух лицах.

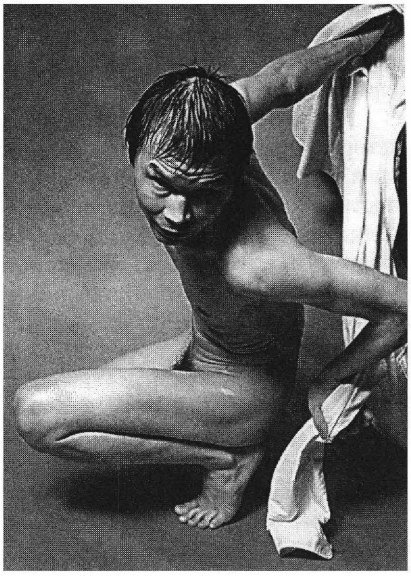
Поэтому сомневаться в самой трогательной, хоть и эгоистической любви автора к своему герою не приходится, и тем самым смягчается элемент насмешки и пародии по отношению к Джеку Лондону и к тем режиссерам, благодарность которым принесена в финальных титрах, — Сергею Эйзенштейну, Всеволоду Пудовкину, Льву Кулешову, Михаилу Ромму, Борису Барнету. Ведь себя, любимого, не отдашь по доброй воле в заложники тому, что окончательно противно и непереносимо. Искренний душевный интерес, просвечивающий за умственной и издающей много механического шума машинерией Баширова, отличает ее от обычных деконструкторских экзерсисов с соц-артом, холодно, а иногда и брезгливо манипулирующих поверхностной атрибутикой в целях создания комического или демонического эффекта. Ни к тому, ни к другому не стремится автор «Железной пяты олигархии», уже побаловавшийся соц-артовскими играми у Соловьева. Хотя внешнее сходство есть. В Николае Петровиче вполне узнаваем сумасшедший диссидент Толик из «Черной розы...», разве что идеологический знак поменялся на противоположный: там — перестроечный «Огонек» под матрасом, здесь — «Железная пята» в качестве «запрещенной литературы», там — игра на флейте в халате, здесь — плясовое шлепанье по лужам в матросских брюках клеш, там — бражка, гонимая из протеста, здесь — аристократическое шампанское, демократично потребляемое из горла́, под забором.

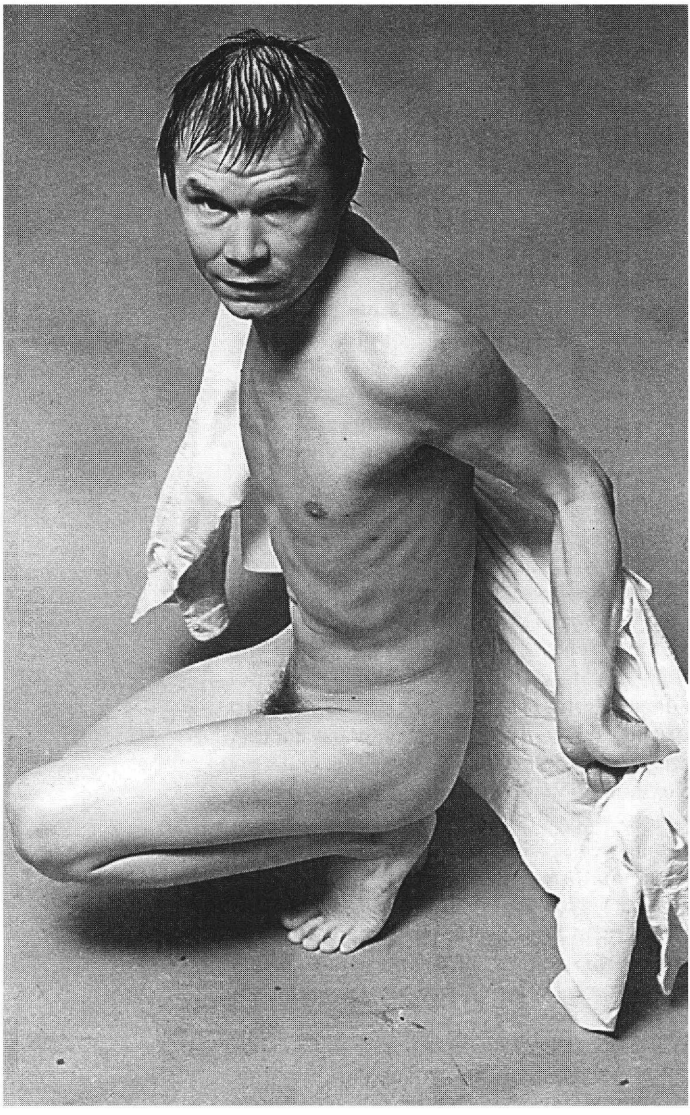
Коммунистический демон Компостеров в «Доме под звездным небом» ближе по идеологии, но противоположен по «моральному облику» и по тому впечатлению, которое он должен производить: Николай Петрович ни в коем случае не антипатичен и не страшен, его любят девушки, женщины и проститутки, уважают внимающие его речам рабочие, и только противные шпики, прислужники олигархии, прослушивающие его каморку, в конце концов забивают его ногами и изрешечивают пулями. Правда, после этого Николай Петрович поднимается не хуже Компостерова, что свидетельствует не столько о его инфернальной природе, сколько о глубоком гуманизме режиссера, великодушно отменяющего смерть, даже если это смерть пустоты, картонной дурилки, механической куклы, изрыгающей словесные гирлянды.

Человек-стиль Баширов, безусловно, принадлежит к тем персонажам, для которых существование на экране и вне его разделяет очень тонкая грань. Люди попроще достигают этого одним из способов: продолжая играть роль и в реальной жизни, поглубже спрятав свое «Я», или же, наоборот, ничем не маскируясь, оставаясь собой в каждой роли. Наблюдая за Башировым, существом весьма странной психической организации, трудно избежать впечатления, будто его сложное и неповторимое творческое «Я» способно в любой момент экранной или реальной жизни легко покинуть бренную оболочку и управлять ею, как марионеткой, откуда-то снаружи. В этом состоянии свободы от самого себя, отпуская ниточки, можно с удивлением следить, как твое тело мечется «на автопилоте», а с языка срываются экспромты — комбинации принесенных откуда-то шальным ветром и уносимых невесть куда слов. Может быть, все это ловко созданная иллюзия, но, во всяком случае, шаловливый огонек изумления самим собой постоянно светится в глазах Баширова.

Подобная перманентная свежесть самовосприятия не может не сказываться на режиссерском видении окружающего мира. Вынужденный малобюджетный минимализм, очевидно, нисколько не стеснил Баширова, чей «кукольный театр одного актера» не требует никаких дополнительных приспособлений. Некоторое однообразие картинки, а временами и «сырость» необработанного визуального ряда искупаются явным художественным вкусом режиссера, в котором театральная избыточность темперамента уживается с композиционной тщательностью рисовальщика, когда расположение объектов в кадре порой кажется рассчитанным до миллиметра.

Благодаря операторской работе (С.Ландо, В.Брыляков) колыбель революции Петербург непривычно предстает на экране настоящим городом солнца. Но не того ослепительного сталинского солнца, которое застывает жирным ма-





ревом, играет на золотых изваяниях ВСХВ, скажем, в «Прорве» или утомляет усатых комдивов, а скупого северного, не греющего и не расслабляющего, пронизывающего прозрачный воздух, отбрасывающего четкие тени и придающего ясные очертания предметам и лицам. Может быть, в силу климатических особенностей питерские авторы часто производят впечатление более «зрячих», чем московские, более внимательных и точных именно в передаче зрительных впечатлений?

Насмотревшись, как «тени прошлого» извиваются под лучами светлого башировского ума, на «Кинотавре» жюри ФИПРЕССИ наградило «Железную пяту олигархии» «за переосмысление прошлого в свете современной реальности». Строго говоря, в фильме нет ни переосмысления, ни прошлого (не считая отсылок к советскому кинематографу), ни современной реальности. Есть энергия перевоплощения, с которой Баширов вкладывает себя в образ, считанный со страниц трепетно листаемой в кадре книги Джека Лондона. При помощи отождествления забрезжившая было презрительная насмешка, минуя стадию оправдания, трансформируется в любовь, в основе которой не желание понять и вникнуть в бредовую идею, вербующую механических служителей, и даже не тот сомнительный факт, что таким служителем в принципе может оказаться любой (каждый может попасть в какие угодно «жернова»), а простое эмпирическое примеривание на себя шкуры человека, для которого «Железная пята» и «Олигархия» не шаманская абракадабра, а повседневная, ежеминутная Действительность с большой буквы.

Войдя в роль, на кинофоруме «Серебряный гвоздь» весной этого года Баширов огласил манифест нового кинематографического поколения, где, в частности, сказал: «Процесс художественного поиска, неизвестного не только в эстетическом плане, но и в нравственном, этическом, нашел свое завершение в очевидном прагматичном подходе к реальности. [...] Средства информации забили кино. И медиакраты в соединении с криминократией плюс деньги олигархов [...] уничтожат нашу кинопромышленность и будут лично нас, каждого, покупать на корню. Эта битва за металл, тяжелый, желтый, есть существенная, грубая реальность. Мифического здесь ничего нет. Есть только продажа себя и создание мифов на эти деньги. И самое веселое в том, что мы вместе. Другой вопрос: в каком?»

Было бы странно, если бы Баширов ощущал принадлежность к какому бы то ни было поколению и определенность своего положения в том или ином «месте» грубой реальности: этот мастер стремительного экспромта сам себе поколение и сам себе реальность. И «создание мифов» — с агитаторским ударением на последнем слоге — не может не радовать его, питающегося этими мифами, перерабатывающего их в свои образы, перекраивающего чужую униформу в изделия индивидуального пошива. Что касается бешеных денег, то тут можно процитировать фразу Цоя из «Иглы», обращенную к Спартаку — Баширову: «Все люди делятся на две категории: одни сидят на трубе, другим нужны деньги». Непринужденно сидящему на теплой трубе в котельной и болтающему ножками лирическому герою Баширова миф о деньгах олигархов нужнее самих денег, а реальность, преломленная в мифологизированном сознании, существеннее реальности «объективной».

ДМИТРИЙ УХОВ

Музыка о музыке

Майкл Найман. Концерт в Большом зале Московской консерватории
Фото А Забрина

В очень солидном справочнике по музыке XX века, выпущенном британским издательством Cassell, где, казалось бы, есть все и вся — джазмены и оперные дивы, панк-рокеры и музыковеды, кинокомпозиторы и дирижеры, — между Гэри Ньюменом (Numan) и Лорой Найро (Nyro) явно должен был быть и Майкл Найман (Nyman). Но его там нет.

В апреле в Манчестере проходил 75-й фестиваль Международного общества современной музыки. Местные организаторы показали, кажется, всю ту музыку, которая имеет хоть какое-то отношение к их родному городу. Но почему-то именно про Наймана, доверившего премьеру своего Фортепианного концерта не какому-нибудь международному виртуозу, а всего лишь преподавателю местной музыкальной школы Питеру Лоусону, «забыли». Концерт, кстати, был написан в 1993 году на материале музыки к фильму Джейн Кэмпион «Пианино». После того как в 1992-м эта картина была удостоена Гран-при Каннского кинофестиваля, Джейн Кэмпион получила еще и «Оскар» как «лучший иностранный фильм». Композитора на премию Американской академии киноискусства даже не выдвинули.

А между тем саундрек к фильму «Пианино» — это, кроме всего прочего, еще и самый популярный компакт-диск с современной британской музыкой за всю историю звукозаписи. Разумеется, в тяжелой весовой категории — серьезной (классической, академической — определение может варьироваться в зависимости от того, где публикуются результаты, но суть от этого, естественно, не меняется).

Родился Майкл Найман в 1944 году, а это значит, что студентом Королевской академии музыки он успел застать последние дни «трудного» математизированного авангарда — «микроструктур», «микстур», «стратегий» и тому подобного. Но эксперименты уже шли в другом направлении — разного рода «неопределенности»: свободная импровизация, перформансы и хэппенинги. Активно действовали «новые левые» во главе с британцем Корнелиусом Кардью и голландцем Луисом Андриссеном; считалось, что необходимо нести искусство в массы, в том числе и привлекать пролетариат непосредственно к исполнению музыки. В 1974 году Найман написал обо всем этом книгу «Экспериментальная музыка. Кейдж и после него», в которой один из первых зафиксировал появление «минимальной музыки, определенности и новой тональности» (так называется последняя глава этой книги). Считается, что Найман первый употребил тогда термин «минимализм». Но его приоритет оспаривает видный американский критик и композитор Том Джонсон, в те годы — обозреватель главного органа нью-йоркской богемы — газеты The Village Voice. И если уж быть до конца объективным, то в этом споре Найман должен был бы уступить: Джонсон (ныне живущий в Париже) все-таки первый подклеил «изм» к «минималу».

Нигде в книге Наймана не говорится, что он и сам — в свободное от обязанностей музыкального обозревателя нескольких журналов время — сочиняет музыку, причем как раз в этом самом минималистском стиле. А между тем к тому моменту, когда семь лет спустя, в 1981 году книга Наймана вышла, его уже немного знали и как композитора. Все началось в 1976-м: тогда Найман впервые получил заказ написать музыку к кино и к театральной постановке по пьесе «Кампиелло» Карло Гольдони. И организовал свой первый коллектив исполнителей Michael Nyman Band. Жанровое определение Band, которое в английском языке относится к народной и популярной музыке, означало, что тогда Найман на успех в академических кругах не рассчитывал.

Первую свою пластинку Decay Music Найман тоже выпускает в стороне от музыкального истеблишмента: продюсером ее становится Брайан Ино, занимающийся, как известно, всем — от нью-эйджа до панк-рока, включая наши «звуки Му», всем, кроме общепризнанной классики.

В этом альбоме Найман впервые ловко соединил моментально запоминающиеся мини-мелодии Филипа Гласса с затейливыми ритмами Стива Райха и сменил ренессансные инструменты на саксофоны и бас-гитару.

Decay music — значит «музыка разложения, гниения, распада»; это же слово decay обязательно употребляется по отношению к «новой волне» британского кино с конца 70-х, к таким режиссерам, как Дерек Джармен, Питер Гринуэй.

Если вы помните, в советские времена шутили, когда наша пропаганда вслед за Лениным называла западную цивилизацию империализмом, то есть «загнивающим капитализмом»: «Красиво, черт возьми, загнивает!» Фильмы Гринуэя (и всей британской «новой волны») — роскошное увядание, упадочничество, декаданс. Так что кинорежиссер Гринуэй и композитор Найман не могли не встретиться.

Вопреки тому, что думает широкая публика, отношения композитора и режиссера всегда были, мягко говоря, напряженными. (Найман вообще человек неуравновешенный. На холодильник у себя дома он даже прикрепил — пусть и в шутку — «Свидетельство о психическом здоровье», выданное какой-то мифической организацией.)

С начала 80-х до начала 90-х Найман и Гринуэй сделали вместе более десятка картин (в том числе «Контракт рисовальщика», «Зед и два нуля», «Отсчет утопленников», «Повар, вор, его жена и ее любовник» и «Книги Просперо»). Но при этом не один раз ссорились по-крупному — да так, что «Живот архитектора», например, в результате озвучил не Найман, а другой композитор и — о, ирония судьбы! — тоже музыковед, автор книги о минимализме — бельгиец Вим Мертенс.

Впрочем, Мертенс почти не отходил от стиля Наймана, и многие даже не замечают, что в титрах фильма стоит совсем другое имя. Хотя, конечно, при желании можно услышать и разницу — музыка Мертенса более минималистская (в любом смысле слова) и прозрачная по фактуре. Потом, впрочем, Найман и

Гринуэй помирились, но ненадолго — после «Книг Просперо» они разошлись и, похоже, уже навсегда.

Но за десять лет они успели выработать общий подход к истории. Назовем его постмодернистским в том смысле, в каком его в свое время употребил Умберто Эко. Вместо понятия «интертекстуальности» он предлагает говорить об «интертекстуальном диалоге», то есть о двустороннем взаимодействии. Не только прошлое подвергается истолкованию современным текстом, но и, наоборот, исходный материал из прошлого заставляет по-новому — в гротескной, почти пародийной форме — увидеть современность. У Гринуэя изысканный

Майкл Найман. Концерт в Большом зале Московской консерватории
Фото В Силаева

музыкальный вкус: не кому-нибудь, а именно ему телевидение заказывает и документальную серию о гастролях в Лондоне известных авангардистов (один из которых — минималист Филип Гласс), и исторический сериал о Моцарте (уже с музыкой голландца Луиса Андриссена).

Найману-кинокомпозитору, как, может быть, никому другому, удается обходиться без стилизаций или точных цитат из классики: он пишет музыку современную и, тем не менее, соответствующую той или иной эпохе. Не случайно французы поручили не какому-нибудь своему, а английскому музыканту Найману оформить выставку-спектакль La Traverse de Paris в связи с 200-летием Французской революции, случившейся, как известно, в конце галантного века. Конечно, знатоки услышат в музыке к этому представлению клавесинные темы Рамо и Куперена, как услышали тему Перселла в эпизоде «Следить за овцами дело пастуха» из «Контракта рисовальщика». Главный хит Наймана «Поминовение» (Memorial) — лейтмотив «Повара, вора...» — тоже из перселловского «Короля Артура». Британский композитор оставил оригинал в неизменности, лишь дополнил его мелодией, извлеченной из фактуры Перселла, точно так же, как Шарль Гуно — кантилену «Аве, Мария» из «Хорошо темперированного клавира» Баха.

И никакой загадки в том, что Найман и Гринуэй поссорились, нет. История довольно обычная — такую может рассказать любой композитор, когда-либо сотрудничавший с кино или театром: «Я трудился-трудился, а в результате от моей музыки остались рожки да ножки, зато откуда-то взялись какие-то антимузыкальные звуковые эффекты» (Найман в интервью журналу Wire). Годфри Реджио, монтирующий свою трилогию, начатую «Коянискацци», под готовую музыку Филипа Гласса, или Фолькер Шлёндорф, дополнительно снимающий две сцены легендарного «Жестяного барабана», чтобы не сокращать партитуру Ханса Вернера Хенце, — редчайшие исключения.

Наоборот, надо удивляться тому, как долго проработали вместе Найман и Гринуэй, учитывая, что каждый из них считает, что разбирается в том, чем занимается другой. Как уже говорилось, Гринуэй — определенно больше, чем среднестатистический режиссер, знает музыку, а Найман — не просто ремесленник. В книге «Экспериментальная музыка» он всерьез исследовал так называемый «инструментальный театр» — то есть музыкальное исполнение с большой долей актерской игры.

Мир кино тесен: Найман недавно работал со Шлёндорфом над картиной «Огр» (по роману Мишеля Фурнье «Лесной царь») и с известнейшим драматургом Кристофером Хэмптоном над его кинодебютом — фильмом «Кэррингтон». Следующую свою ленту «Тайный агент» (по Джозефу Конраду) Хэмптон делает не с кем-нибудь, а с Филипом Глассом.

В картине «Кэррингтон» кроме музыки самого Наймана звучит Струнный квартет Шуберта, о музыке которого говорят главные герои фильма.

Найман, в свою очередь, уже обращался к Шуберту: в его первой опере «Человек, который принимал свою жену за шляпу» герой — этот самый «человек» — оперный тенор, страдающий редким психическим расстройством. И, по сути дела, излечивает его совместное пение с врачом-психиатром. Последний оказывается певцом-любителем, и на сеансах психоанализа они поют, понятное дело, Шуберта. В настоящее время композитор работает над фильмом «Практическая магия» (режиссер Гриффин Данн, среди актеров — Сандра Буллок и Николь Кидман).

Найман сочиняет «музыку о музыке», и в этом отношении параллель с эстетством британской новой киноволны (а не одного только Гринуэя) однозначна. Именно поэтому взаимодействие визуального и музыкального в работах Гринуэя не сводится к двум основополагающим принципам киномузыки — иллюстративности и контраста.

Фирма GreenWave International, организовавшая два концерта Michael Nyman Band'a в Большом зале Московской консерватории, тем не менее раскручивала гастроли композитора в Москве в поп-музыкальных масс-медиа и рекомендовала Найману опираться на гринуэевский репертуар. Кроме него, Найман играл на рояле сольные эпизоды из «Пианино» и одну сравнительно новую вещь — саундрек к японской компьютерной игре Enemy Zero.

Московская критика, соответственно, встретила Наймана настороженно и провожала даже с определенным раздражением: наверное, так же отнеслись бы у нас к концертам Поля Мориа или Джеймса Ласта, если бы те осмелились переступить порог Большого зала консерватории.

Но Найман — отнюдь не мещанин во дворянстве, и музыка его — отнюдь не Hooked on Classics, не кич, но кэмп, если воспользоваться известным определением Сьюзен Зонтаг. Своей сегодняшней популярностью Найман, между прочим, обязан вообще не Гринуэю, а Джейн Кэмпион. Закадровая музыка в «Пианино» внешне и в самом деле мало чем отличается от кинохитов Нино Роты и Эннио Морриконе. Типологически продуктивно было бы сопоставить Майкла Наймана с покойным Микаэлом Таривердиевым: при всей доброкачественности их поп-музыки (а может, и в силу этого) в академических кругах к обоим все равно относятся настороженно.

Культовой фигурой в масштабах социального феномена Найман является только у нас. (И, как он сам признался, в Японии; это самостоятельная тема, но давно уже замечено, что Страна восходящего солнца особенно реагирует именно на то, в чем собственно европейские черты — в том числе и декаданс, закат — выражены в преувеличенной степени.)

Вспомните: пик интереса к Гринуэю на Западе в середине 80-х совпал у нас с эпохой видеобума (в элитарных кругах). По контрасту элита естественным образом отреагировала на барочную избыточность (включая сюда и эротику) Гринуэя. Не случайно вместе с британской «новой волной» шли Марко Феррери и Пазолини. Поклонниками Наймана у нас стала та среда (пару лет назад можно было бы сказать — тусовка), которая еще совсем недавно интересовалась авангардом всех толков — академическим, джазовым, рок-н-ролльным, но в постмодернистскую эпоху переключилась на баллады Тома Уэйтса, танго Астора Пиаццолы и (или) киномузыку Майкла Наймана.

МАЙКЛ НАЙМАН:

«Я не скрываю, что краду»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ УХОВ

Майкл Найман
Фото А.Забрина

Дмитрий Ухов. Вероятно, многие начинают разговор с вами, интересуясь работой с Гринуэем. Об этом вроде бы все известно, но всегда ценно получить информацию из первых рук.

Майкл Найман. Если говорить о всех наших совместных работах, то отношение у меня к ним такое: самому мне больше всего нравится «Контракт рисовальщика»; самостоятельно, вне саундрека, самым успешным оказался «Повар, вор...» (в первую очередь, конечно, Memorial); самая качественная работа — «Книги Просперо», именно из-за нее я, как известно, и порвал с Гринуэем.

Конечно, работа с Гринуэем была самостоятельным творчеством. Не было никакой цензуры — в том смысле, что никаких эстетических ограничений он не ставил. Разве что в «Контракте рисовальщика» рекомендовал использовать музыку XVII века, и, естественно, мой выбор пал на Пёрселла.

Начиная с «Пианино», я оказался в новой для себя ситуации: надо было обращать внимание не только на содержательную сторону картины, но и на соответствие исторической обстановке. Это относится и к фильмам «Огр» Фолькера Шлёндорфа и «Кэррингтон» Хэмптона. Особая ситуация в «Гаттаке». Конечно, это фильм, сделанный в Голливуде, с голливудским бюджетом: я получил большой симфонический оркестр и столько времени на запись, сколько нужно.

И все же в чем-то «Гаттака» — фильм более европейский, чем американский. Во-первых, режиссер Эндрю Никкол — новозеландец, десять лет он прожил в Лондоне. И это нетрудно заметить. Фильм интеллигентен, продуман, касается действительно серьезных проблем хирургической и генной инженерии.

Эндрю Никкол контролировал то, что я делаю, в гораздо большей степени, чем другие режиссеры. Я показывал ему наброски, он высказывал к ним свое отношение, нередко критиковал, и вся работа шла вот так, в режиме постоянного диалога. Режиссер имел четкое представление о том, что ему нужно, и мне все время приходилось что-то переделывать. Но теперь я уже не в том возрасте, когда боишься любого постороннего вмешательства в то, что сам делаешь. В результате на компакт-диске «Гаттаки» — почти сто процентов саундрека, в то время как в «Книгах Просперо» — пятьдесят, а в «Пианино» — вообще всего тридцать.

Дмитрий Ухов. На какой стадии вы подключаетесь к сочинению саундрека?

Майкл Найман. «Контракт рисовальщика», «Повар, вор...» и «Книги Просперо» начинались со сценария, «Отсчет утопленников» — тоже, но работал я уже со снятым фильмом. С «Пианино», разумеется, была особая ситуация: я решил сделать Аду — героиню фильма — автором музыки, которую она играет. И поэтому музыка должна была быть готова еще до начала съемок, чтобы актрисе было что играть на пианино. Вы уже знаете, что музыка Ады — это не малоизвестная классика, как многие подумали, а мои собственные вещи, написанные на материале того, что Ада могла знать: это народные и бытовые песни, популярные в XIX веке.

Дмитрий Ухов. Как вы восприняли совершенно новую форму — саундтрек к компьютерной игре?

Майкл Найман. Мне было интересно поработать с новой формой развлечения, она интригует и будит воображение. Я уже даже заметил влияние новых форм на мою работу: до эпохи видео все мои сочинения представляли собой, в сущности, одну форму — тему с вариациями. Но в новом Концерте для тромбона с оркестром я сам замечаю влияние техники клипа: весь Концерт состоит из кратких, если так можно выразиться, разнонаправленных фрагментов[1]. Меня больше интересует коллажная техника, которая родственна технике клипового монтажа, но внутри форм, более масштабных, чем в музыкальных видеоклипах.

Вообще для меня главная радость творчества — поступательное движение вперед, ценнее сохранить свежесть восприятия собственной работы, чем репродуцировать свои старые вещи.

Когда я пишу, я имею в виду совершенно конкретные образы, но не имею ничего против, если музыка используется для чего-то другого. Самый характерный пример — все тот же Memorial, в частности то, как его использовали ваши фигуристы на Олимпиаде в Нагано[2].

Дмитрий Ухов. Это отношение исполнителя-ремесленника.

Майкл Найман. Я действительно не только композитор, но и исполнитель. То, что в России я играю лишь свою киномузыку, случайность. Мне на самом деле небезразлично, где будет исполняться моя музыка. Хотя я использую в кино уже готовые сочинения и не возражаю против того, чтобы компакт-диски с моей музыкой служили бытовым фоном, я был бы рад услышать, что мои диски при-

---

[1] На слух они сливаются в одно целое, но на диске и в самом деле последовательно маркированы — *Здесь и далее прим Д Ухова*

[2] Евгений Платов и Павел Грищук

обретают целенаправленно, для того чтобы слушать, обмениваться мнением о них с друзьями и т.п. Далеко не все равно, в каком зале проходит концерт — бывает и плохая акустика, и не соответствующая обстановка, как где-нибудь на стадионе. В моей музыке есть энергия, динамика, ощущение которой — почти физиологический опыт или, по крайней мере, физический — в смысле акустический. Сочетание великолепной акустики Большого зала консерватории с особенностями московской публики, открытой, эмоциональной; овации, автографы — так меня встречали до этого только в Японии, где, если судить по переписке, у меня больше всего поклонников. С другой стороны, сколько человек может вместить приличный концертный зал? Тысячу-полторы! В то время как в кино музыку услышат миллионы. Опять же если услышат вообще, то все равно не так, как хотелось бы композитору и исполнителю — на фоне немузыкальных шумов, диалогов, экранного действия. Драматургия концерта, в отличие от фильма, может меняться в зависимости от многих факторов — можно по-разному составить программу и даже менять последовательность отдельных номеров. В кино же все фиксировано: если развитие музыкальной идеи длится пять минут, то концертная музыка так и пишется, а в фильме ее приходится разрывать на двадцатисекундные отрывки.

Дмитрий Ухов. Здесь в вас явно говорит музыковед. Два слова о вашей книге. Если бы ее кто-то взялся переиздать, вы стали бы что-нибудь менять в основном тексте?

Майкл Найман. Нет, решительно ничего не стал бы менять. «Экспериментальная музыка» и в самом деле будет переиздана в будущем году издательством Кембриджского университета. Я добавляю только дискографию тех композиторов, чья музыка в книге анализируется. Уже заказано предисловие Брайану Ино, которого, я уверен, вы знаете. Конечно, искушение переделать кое-что в тексте велико, но все-таки, не считая мелких поправок, касающихся только фактических неточностей, я этот текст трогать не буду.

Можно было бы, разумеется, расширить еще хронологические рамки — с 1972 по 1998 год.

Дмитрий Ухов. Но это был бы больший период времени, чем тот, который в книге описывается, — с середины 50-х до начала 70-х.

Майкл Найман. Вот именно. И хотя музыки за это время было написано определенно больше, то, что было потом, в определенном смысле менее интересно.

Более поздняя музыка Стива Райха, возможно, и лучше, но концепция его сложилась и была сформулирована именно в тот решающий период. Да, Джон Кейдж продолжал «производить» музыку до самой смерти, но опять же принципиально нового в эти годы уже не было.

Конечно, в книге могли бы быть упомянуты и другие имена: мое собственное, Джона Адамса, Мередит Монк, Полин Оливерос. Но если включить эти имена, то сразу же возникнет вопрос: почему в таком случае за бортом остались Луис Андриссен и Хенрык Миколай Гурецкий. В общем, это трудно разрешимая проблема.

Дмитрий Ухов. Но у вас зато упоминается Витаутас Ландсбергис!

Майкл Найман. ???

Дмитрий Ухов. В плакате объединения «Флюксус», который репродуцирован в книге «Экспериментальная музыка», есть имя будущего первого президента независимой Литвы. В советские времена он был очень авторитетным музыковедом-социологом.

Майкл Найман. Надо же. Наверное, на это стоит как-то отреагировать. А вообще пусть книга остается такой, какая есть. Можно было бы расширить первую главу, еще более отчетливо провести границу между школами Булеза — Штокхаузена и Кейджа — Гласса[3]. Это противопоставление, по-моему, актуально до сих пор. Школа Булеза в какой-то мере приняла Стива Райха. Его сочинениями дирижирует сам Пьер Булез, их играет «Ансамбль Модерн». Оперы Филипа

[3] Различие между первой и второй школами — это различие между авангардом и постмодернизмом, соответственно, между математизированным абстрактным искусством и неофигуративным поп-артом Майкл Найман в своей книге как раз исследует то общее, что обе эти школы объединяет, — концептуализм, хэппенинг, перформанс, «новая простота»

Гласса ставят в престижных музыкальных театрах. Но важнее все-таки другое: школа Булеза не проявляет никаких тенденций к изменению. Идейная программа, эстетика, сама музыка остаются теми же самыми. И все так же одни концертные институты поддерживают только Булеза и Брайана Фернихау, а другие — только меня, Гэвина Брайарса и Стива Райха.

Дмитрий Ухов. И в заключение еще один вопрос о кино. Вы начали работать в кинематографе уже после того, как появились такие заметные киноленты, как «2001 год: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика с музыкой Рихарда и Иоганна Штраусов (не считая Дьёрдя Лигетти) и «Смерть в Венеции» Лукино Висконти с медленной частью из Пятой симфонии Густава Малера. В вашей киномузыке при желании тоже можно обнаружить аллюзии к той или иной классике, да и некоторые ваши вещи первоначально сочинялись — как и произведения классиков — для каких-то иных целей.

Майкл Найман. Я считаю использование классики дешевым приемом. Это уровень мышления поп-музыки. И вот почему: те, кто так поступает, либо ленивы, либо лишены воображения. В конце концов, когда создаешь произведение искусства, в частности, фильм, все начинается с нуля, а саундрек почему-то должен состоять опять из готового. Это почти что порочный круг: пока не услышишь музыку, непонятно, какой она должна быть. У режиссера всегда есть свои сложившиеся представления и готовые образы, и то, что предлагает ему автор музыки, его удовлетворить не может. А бывает и так: просто для того, чтобы что-то уточнить или дать кинематографистам понять, как может звучать будущая музыка, музыканты ссылаются на ту или иную классику. Режиссеры, однажды ее услышав, избавиться от нее уже никак не могут. Как это было в 60-е с Бу Видербергом, у которого лейтмотивом становится медленная часть 21-го фортепианного концерта Моцарта[4]. Но мы, композиторы, все-таки не классики. В результате получается shorthand[5] как стенография по отношению к исходному тексту: быстро, сразу виден результат, но многие индивидуальные черты речитекста теряются.

И второе: реально музыка в кино воспринимается совсем не так, как классика в концерте. Что касается меня самого, то в девяноста девяти случаях из ста я использую классику тогда, когда мне подходят ее собственно музыкальные характеристики: мелодия, ритм, чаще всего гармонический оборот. Или тогда, когда чужой оригинал стимулирует мое воображение, когда я могу с ним работать, как со своим собственным материалом.

Редко бывает, что мне почти нечего добавить — как в эпизоде «Следить за овцами...» из «Контракта рисовальщика».

Вы ведь хорошо знаете, что я никогда чужую музыку своей не называю. Наоборот, я всегда точно указываю на первоисточники (например, на Перселла), всегда говорю, что, как и откуда мною взято. Стравинский сказал: «Плохие композиторы заимствуют, хорошие — крадут»[6]. Я не скрываю, что краду, и уже по крайней мере в этом отношении я хороший композитор.

---

[4] Речь идет о картине «Эльвира Мадиган»

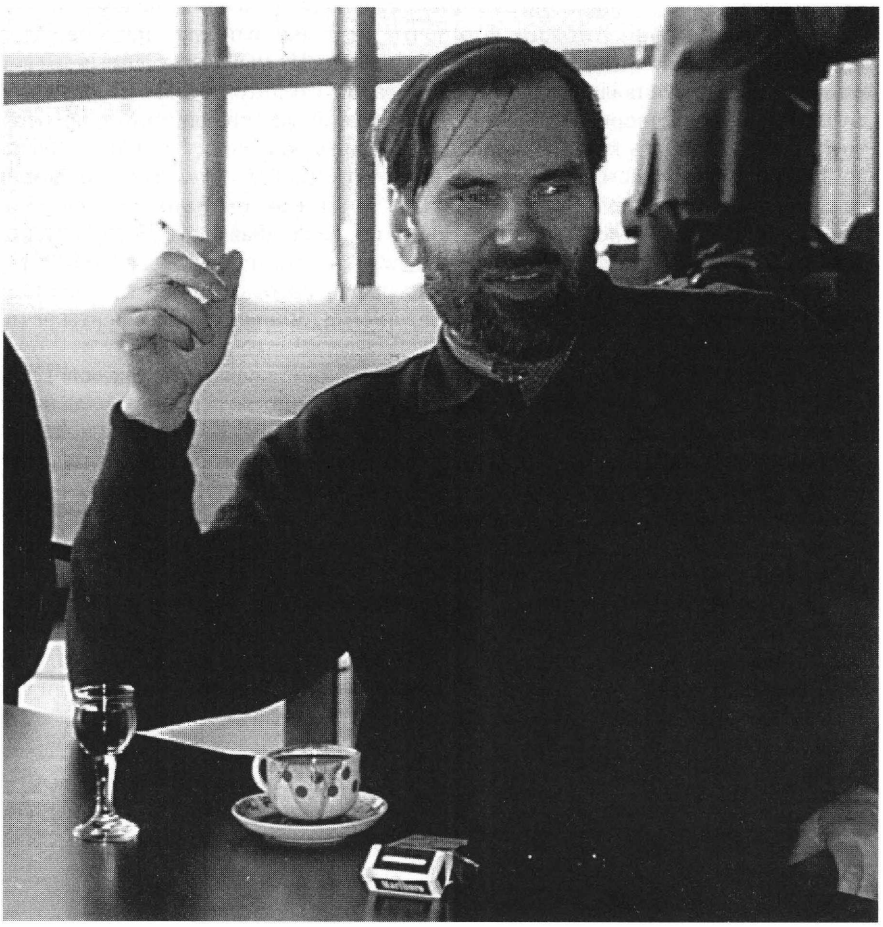
[5] Найман остроумно пользуется двойным значением смысла этого слова «стенография» и «нехватка чего-либо»

[6] На самом деле русский композитор лишь перефразировал афоризм поэта Т С Элиота

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:

«Я всегда был продюсером»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ



Сергей Сельянов
Фото Н Пабауской

Наталья Сиривля. Вы — известный режиссер, однако в последние годы продюсерство для вас стало основной формой творческой реализации. Почему, вместо того чтобы снимать самому, вы предпочитаете помогать в этом деле другим?
Сергей Сельянов. Это произошло не сегодня. Я всегда был продюсером — ровно столько, сколько вообще занимаюсь кино. В детстве я хотел стать летчиком. У меня отец — летчик-истребитель. И я долго жил с ощущением, что тоже когда-то летал. Однажды лет в семь я спросил маму: «Катал ли меня папа в самолете?» Женщины мудрые. Мама, не моргнув глазом, сказала: «Конечно, да», — и тут же сочинила подробности: «Когда тебе был один годик, мы переезжали на

другой аэродром, тебя посадили в самолет и...» Другого ответа я не ожидал, принял все как должное. И только много лет спустя я вдруг осознал, что ничего подобного не было. Как можно годовалого ребенка запихнуть в истребитель, где и одному человеку развернуться негде? Бред! Тогда я понял, что воображаемое иной раз оказывает на нас гораздо большее воздействие, чем реальность. Сны, мечтания, фантазии — все то идеальное, что существует в человеке, считается ерундой. Это абсолютно не так. Я расправил крылья после маминых слов и долго жил с этим ощущением. Похоже, что до сих пор живу.

Итак, я был сначала летчиком. Потом писателем, потому что книжки полюбил читать. Потом, классе в седьмом я посмотрел фильмы Чаплина, а в восьмом мы с приятелями уже пытались что-то снимать на камеру «Спорт». Это было летом, в деревне. Вернувшись в город, мы решили продолжать. Я с ходу написал сценарий большого фильма, но, чтобы потренироваться, мы решили начать с маленького — с короткометражки по песне Высоцкого «Джон Ланкастер Пек». Это шпионская такая песня:

Опасаясь контрразведки,
Избегая жизни светской,
Под английским псевдонимом
Мистер Джон Ланкастер Пек,
Вечно в кожаных перчатках,
Чтоб не делать отпечатков,
Жил в гостинице «Советской»
Несоветский человек...

Продюсерский подход начался с того, что мы решили выиграть в «Спортлото» деньги и купить камеру.

Н.Сиривля. Выиграли?

С.Сельянов. Нет. Но мы все это обсуждали серьезно, даже билет приобрели. Но тут мой приятель, который входил в нашу группу, сказал: «Что мы мучаемся? На станции юных техников есть студия, там никто не занимается. Руководитель Юра Подтягин скучает, фотокарточки печатает. У него камер куча». (Профсоюзы — моя любимая организация, я искренне и по-детски им благодарен. Еще Госкино. При всех чудесах, которые встречаются и там, и там, обе очень сильно мне помогли в жизни.) Мы пришли в ту студию. Камера там была, но пленки не было. Ее вообще в ту пору было в стране не достать: в магазине изредка продавали, а по профсоюзной линии ее не было. Решили пленку купить, но где взять деньги?

Поскольку в студии была фотобумага, мы, опять же используя профсоюзные деньги, напечатали фотографии «Битлз», Мишель Мерсье в роли Анжелики (я благодарен и ей) и устроили лотерею среди одноклассников. Нам нужно было собрать четыре рубля, чтобы купить баночку пленки, батон для реквизита, и еще рубль нужен нам был на ресторан. Действие в основном происходит в ресторане, и мы боялись, что нас — четырнадцатилетних — попросту выгонят, если мы ничего не закажем. В общем, рубль был нужен на всякий случай.

Мы провели лотерею, все нас поддержали, сдали по десять копеек, купили билеты, получили фотокарточки — лотерея была беспроигрышная. Мы купили пленку, купили батон и приступили к съемкам. Совершенно продюсерский подход, я считаю. Потом я прочел в каком-то журнале, что Коппола точно так же начинал — устроил что-то такое среди одноклассников. Меня это согрело.

Н.Сиривля. Вы сняли фильм?

С.Сельянов. Да, сняли. Но трагическая судьба постигла эту картину. С первого же кадра начались с ней всякие истории. Я был режиссером, продюсером и одновременно снимался в главной роли — играл Джона Ланкастера. На мне были черные очки, отцовская шляпа — не столько для того, чтобы походить на западного человека, сколько чтобы скрыть явную молодость, — борода (за пазухой я держал куклу, а волосы этой куклы изображали бороду довольно, надо сказать, натурально), на шее висел незаряженный фотоаппарат, что должно было обозначать шпионскую деятельность. Фотоаппаратов, слава Богу, было на станции юных техников, как грязи.

Станция наша располагалась в двух шагах от Комитета государственной безопасности. Поэтому решили начать с того, что ближе. К тому же первые слова песни: «Опасаясь контрразведки, избегая жизни светской...» Кадр был такой: я иду по заснеженной улице, вижу вывеску КГБ, пугаюсь и прыгаю за сугроб.

Я прошел, прыгнул, из-за сугроба сказал: «Стоп», — поднялся, отряхиваясь. Вдруг двери распахнулись, и оттуда выскочил дежурный... Наверное, сколько проживу, я такого счастья — откровенного, яркого — больше никогда не увижу. Человек выскочил с ликующим криком: «Киносъемка!» Представьте, сидит он, двадцать лет ловит в Туле шпионов — и тут вдруг такое счастье в руки. Глядя на него, я тоже стал непроизвольно улыбаться, совершенно не понимая, что за этим последует. Но за этим последовало все, что надо. Он подбежал, схватил камеру и, трясясь от восторга, попытался ее открыть. Но камера — сложный механизм, открыть ее сразу трудно. Он увидел у меня на шее более знакомую вещь — фотоаппарат. И закричал с удвоенным ликованием: «Фотокиносъемка!» То есть все в квадрат сразу возвелось — полный набор специальной шпионской техники. Подбежал ко мне, схватил фотоаппарат, открыл его, а пленки там нет. Он изумился только на секунду, но быстро справился. «Микрофотосъемка!» — заорал он и стал ковырять что-то в фотоаппарате, видно, разыскивая там микрокассету.

Я к тому моменту уже что-то понял и начал как-то невсерьез, но холодеть. С другой стороны, хохот меня разбирает невозможный. Из здания вышли еще два человека — поумней. Камеру забрали, нас допросили, вызвали Юру Подтягина — многострадального нашего руководителя. Мы все объяснили, но дело тянулось целых четырнадцать дней. В конце мы уже по собственной инициативе туда ходили, потому что у них осталась наша пленка. А нам пленка нужна, потому что жизнь останавливается, кино снимать дальше нельзя. В общем, мы надоедали кагэбэшникам, пока они нам пленку не выдали.

«Духов день»

Напоследок лейтенант, который нас курировал, как-то к нам даже проникся и в момент расставания, когда нам уже пленку выдали, попросил его сфотографировать. Тут мне в голову закралась шальная мысль: я его поставил рядом с вывеской КГБ — ровно на то место, где все начиналось, общелкал весь этот комитет. А лейтенант стоял, позировал и был счастлив. В общем, история эта благополучно закончилась.

Потом чего только не было. Мы ездили на базу выбивать пленку по профсоюзной линии. Представьте, что такое база в те годы — самая сердцевина социалистической жизни. Мы вдвоем там ходили, я — вроде за главного, получили какое-то микроскопическое количество пленки. С трудом, но вышло. Я до сих пор вспоминаю, какой это был шок. Тоже продюсерский момент.

И вот мы все сняли, однако проявить не успели. В наше отсутствие пришли в студию какие-то шестиклассники — записываться. А мы хранили непроявленную пленку в коробках из-под монпансье. Шестиклассники увидели «конфеты», коробки раскрыли, пленку размотали, всю засветили. И больше не появились ни разу. Видно, поняли — вместо конфет дрянь какая-то, не то, наверное, место, не здесь счастье. Полфильма погибло.

В результате мы его так и недоделали. История затянулась, школа заканчивалась, я выбрал для себя институт — Политехнический, потому что там была любительская киностудия. Поступил и руководил этой студией довольно активно, пока не понял, что хочу заниматься кино профессионально.

Н.Сиривля. И поступили во ВГИК?

С.Сельянов. Да, на сценарный. Это история довольно простая и тоже с налетом идеализма. К тому моменту, когда я решил поступать во ВГИК, я наснимал уже кучу любительских фильмов и понял для себя, что снять-то каждый дурак может. Главное — придумать. Значит, надо поступать на сценарный. Я поступил, начал учиться и только года через два понял, что я ведь не смогу стать режиссером, мне никто не позволит, у меня диплом не тот. Меня охватила паника. Я решил уйти из института, отслужить в армии, вернуться на режиссерский. Решение было довольно твердое, но осуществить его было все как-то недосуг. К тому же мы снимали очередное кино в очередной любительской студии... В общем, я дотянул до пятого курса с глубокой тоской и с ощущением, что жизнь прожита зря. Я никогда не собирался быть сценаристом, меня это не влекло. Я ощущал себя кинематографистом, что включает в себя и продюсера, и режиссера, и сценариста, и оператора, и осветителя, и все, что хочешь. Нужно было что-то делать, и мы с группой моих товарищей решили обмануть судьбу и снять большое профессиональное кино явочным порядком.

Еще на втором курсе М.Коновальчук написал замечательный рассказ «День ангела». Мы про него вспомнили и решили его снимать. 31 декабря мы приняли это решение. Написали сценарий и в мае закончили съемки. Параллельно я за одни сутки написал сценарный диплом, потому что нужно же было кончить институт.

Н.Сиривля. Как вы решали проблему финансирования на «Дне ангела»?

С.Сельянов. Это был абсолютно продюсерский фильм. Даже сейчас такие поискать. Он стопроцентно финансировался из наших собственных средств. И с помощью друзей, конечно. Естественно, все работали и играли бесплатно. Продавали какие-то книжки, пластинки. Использовали одну из ставок в народной любительской студии, даже сделали для них фильм заказной.

Так, довольно быстро, за несколько месяцев, мы сняли картину, вчерне смонтировали, а потом началась долгая изнурительная эпопея, связанная с техническим изготовлением копии. Я как-то посчитал: на нас работали четырнадцать студий страны. Здесь смена, здесь полсмены, перезапись, печать оптической фонограммы и т.д. и т.п. Порой у нас уходило полгода на то, что в нормальных условиях потребовало бы нескольких часов. Люди работали для нас тайком от начальства — кто по дружбе, а кто за деньги... К концу, когда фильм был уже почти готов, все особенно затормозилось. И понятно, люди боялись. Ходили слухи, что мы сняли антисоветское кино про Ленина — Сталина. За причастность к такому можно было с треском вылететь с работы, из комсомола, из института...

В общем, история затянулась на годы. Поначалу мы хотели подобным же образом снимать следующий фильм — «Вий», но потом поняли, что нет, невоз-

можно. Так мы мытарились, пока не началась перестройка, и тут уже все двери стали открыты. Да и то, чтобы выпустить «День ангела» на экран, нам пришлось провести его через государственную структуру: якобы он снят в 1987 году на «Ленфильме».

Так что я был продюсером всегда. У меня неизменно была какая-то студия — какая-то группа людей, которая делала фильмы под моим руководством. А когда появилась возможность, в 1992 году мы с Василием Григорьевым и Алексеем Балабановым решили организовать продюсерскую студию в классическом смысле слова, студию, которая служит инструментом для создания кино так же, как и пленка, камера, звукозаписывающая аппаратура и т.д.

Я считаю, что наряду с индивидуальностью режиссера существует индивидуальность маленьких компаний. Конечно, и у больших тоже есть свои отличия, но на конкретных фильмах они не сказываются. Большая компания — это уже немножко фабрика, конвейер. Конечно, талантливый режиссер способен сделать картину и на пустом месте, и в загаженном клоповнике, и в комнате № 2071... Но все же у маленькой компании больше шансов осуществлять небанальные, особенные проекты, потому что каждым она занимается штучно.

Н.Сиривля. В чем индивидуальность вашей компании?

С.Сельянов. Не знаю, насколько это индивидуально, возможно, это в какой-то степени присуще всем, но у нас есть несколько таких незатейливых принципов. Во-первых, мы делаем только то, что хотим, то, что любим. Если нам не хочется производить какой-то проект, даже если он обещает принести баснословную прибыль, мы этого не делаем. Пока что данный принцип ни разу не нарушался, и нас это абсолютно устраивает.

Во-вторых, мы стараемся производить качественное кино. Установка на качество — то, что пришло сегодня на смену идеологии, официальной или оппозиционной, то, что, по мнению многих режиссеров, способно вернуть кинематографу его престиж в обществе и что способно в конце концов породить новые смыслы, новое видение реальности, а именно этого все сегодня так ждут от кино. Кроме того, качество — требование жизни. В «долби»-кинотеатр нужно нести хорошую фонограмму, классное изображение и т.д. И, наконец, качественные фильмы живут долго. И денег в результате больше приносят. Очень не хочется создавать картины-однодневки даже при условии, что они будут иметь колоссальный коммерческий успех. Что-то серьезное должно быть вложено в картину. На мой взгляд, качество — нечто связанное с духовными, нравственными и прочими подобного рода ценностями.

И третье, связанное и с первым, и со вторым, — штучность. Мы совсем не горим желанием создавать индустрию, производить фильмы поточным методом. Хочется, как учил товарищ Сталин, чтобы фильмов было мало, но каждый — шедевр.

Н.Сиривля. Что представляет собой студия в организационном смысле?

С.Сельянов. Студия — это телефон, счет в банке и печать. Ничего больше. Даже офис не обязателен, хотя с ним удобнее. Я не говорю, конечно, про сотрудников, люди — это основа всего. Очень важно, чтобы в студии существовало то, что именуется «студийным духом». Заметьте, говоря о студии, я не употребляю предлог «на», а только «в»: пойти не на студию, а в студию. «На студию» — значит на огромную фабрику, на завод. «В студию» — значит в круг близких тебе людей, друзей, единомышленников. Это студия, скорее, в традиционном, театральном понимании, что для кинематографа сегодня очень и очень важно. И долго еще будет важно, потому что многое держится сейчас исключительно на любви к кино. У нас плохо работают механизмы, заимствованные на Западе, где люди качественно выполняют свои обязанности потому, что получают хорошую зарплату и боятся ее потерять. У нас подобные вещи никак не связаны — получает ли человек сто долларов или тысячу, работает он абсолютно одинаково. И ничего не боится. Начинаешь с него требовать, он говорит: «Да пошел ты!», даже если знает, что весь следующий год будет сидеть без копейки. Наши люди такие — им все нипочем. Поэтому финансовые инструменты у нас пока работают слабо.

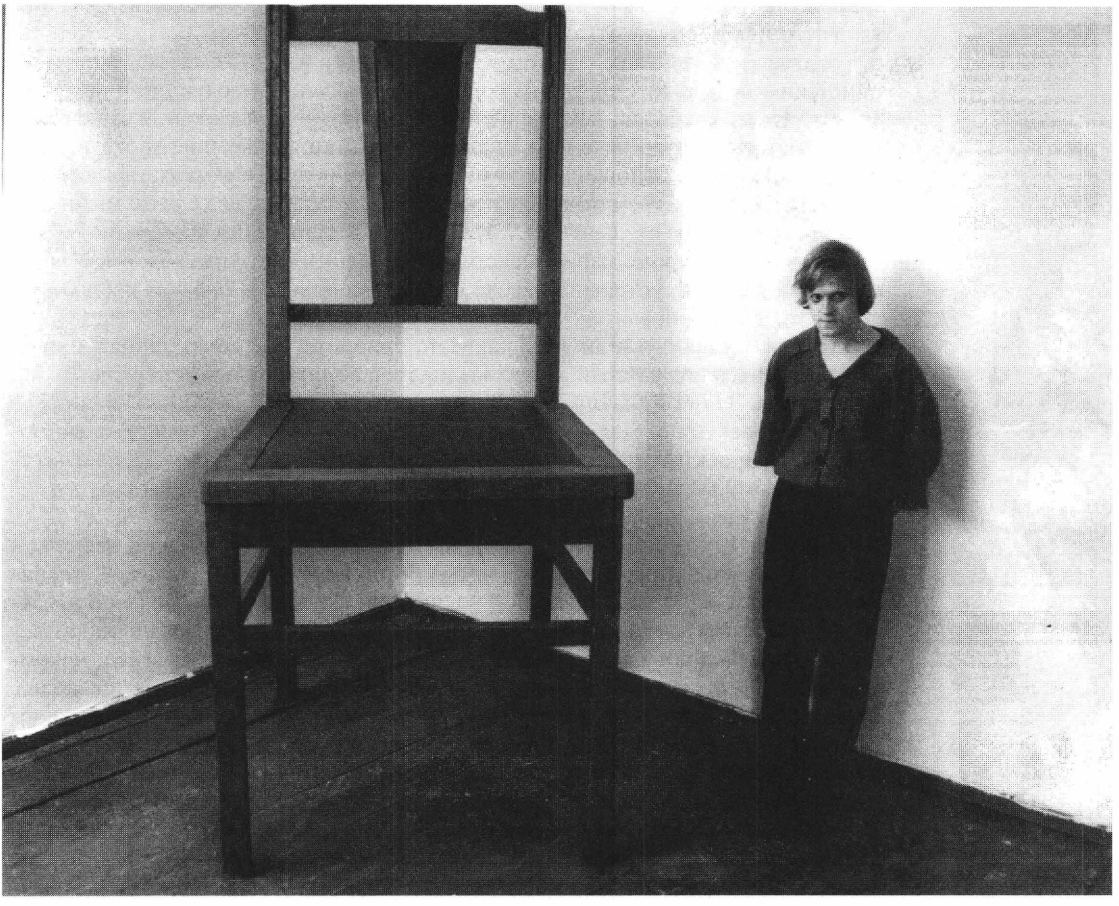
Н.Сиривля. На чем же основан упомянутый вами студийный дух?

С.Сельянов. На любви к кино, на вере людей друг в друга, на некоей корпоративности, когда все согласны, что кино — это главное, что наша цель — не заработать деньги, а произвести фильм. Это абсолютно разные подходы — стремление зарабатывать и стремление производить.

Мир денег азартен, и возможностей для творчества, конечно, специфического рода, в нем не меньше, чем в кино. Есть люди, которые одержимы деньгами в гораздо большей степени, чем искусством. На мой взгляд, к деньгам нужно относиться как к абсолютно неодушевленному, не имеющему ценности предмету, вроде сульфита натрия, с помощью которого проявляется пленка, но при этом отдавать себе отчет, что без денег, так же как без реактивов, эмульсии, пленки, не состоится магический процесс создания изображения. Я, например, очень хорошо понимаю и чувствую, как деньги переходят в то, что мы потом видим на экране. Это ощущение почти физиологическое. Вчера, скажем, узнав об очередном подорожании доллара, я поймал себя на мысли, что пленка словно бы вдруг потеряла чувствительность: словно было 250 единиц, а стало 180, и снимать теперь нельзя.

Наш подход, основанный на стремлении производить, кажется мне сегодня наиболее эффективным. Все, что я говорю, звучит довольно идеалистически — «любовь к кино» и т.д., — но именно это приносит реальные плоды, в том числе и материальные. Больше того, кое-какие рыночные механизмы мы первые испробовали и открыли. Например, мы добились прорыва на видеорынке с «Операцией «С Новым годом». Еще до начала съемок мы подписали контракты, которых ни у кого никогда в жизни не было и которые позволили нам проверить реальную глубину этого рынка. После этого студия смогла запустить фильм «Брат», исходя из того, что качественное кино мы всегда сможем продать на видео и что-то вернуть. Фильм запускался на наши собственные деньги. Только потом, когда он уже был практически готов, поступили деньги от Госкино. То

«День ангела»



есть мы первыми доказали, что видео обеспечивает возврат средств, необходимых для производства следующего фильма. Собственно, по этой модели и стало развиваться в дальнейшем наше кино — малобюджетный проект и другие.

Сейчас, правда, в связи с общим финансовым кризисом о перспективах какого-либо рынка говорить затруднительно. Поживем — увидим.

Н.Сиривля. Давайте пофантазируем и предположим, что финансовая ситуация в конце концов стабилизируется. Способно ли в принципе наше кино отказаться от государственных дотаций и научиться существовать за счет зрителя?

С.Сельянов. Безусловно да и с огромным запасом прочности. Это смешно обсуждать. Для этого нужно, с одной стороны, качественное кино (хотя и некачественное может приносить деньги, но это неправильные, «грязные» деньги, на мой взгляд), а с другой — нужно, чтобы у людей эти деньги были. При нормальном состоянии общества, когда у людей есть деньги на то, чтобы сходить в кино хотя бы раз в месяц, могу обещать, как Никита Сергеевич обещал, что в 1980 году советские люди будут жить при коммунизме, — к 2020 году кино наше будет существовать за счет возврата денег.

Однако должно и будет — и я в этом кровно заинтересован — существовать кино, которое не возвращает деньги или возвращает их не в полном объеме. Государство должно поддерживать такой кинематограф, если оно считает себя цивилизованным, и продюсеры, один из пяти, кто имеет к этому вкус, будут иметь возможность финансировать такие проекты.

Н.Сиривля. Сейчас трудно строить какие-либо прогнозы, но если кино в стране вообще будет развиваться, оно скорее всего перейдет в руки крупных компаний, контролирующих и производство, и дистрибьюцию, и прокат. Какова ваша роль на поле, где доминирует, условно говоря, г-н Гусинский?

С.Сельянов. Г-н Гусинский действительно стремится к лидерству, вкладывает деньги в кинопроизводство, в реконструкцию кинотеатров, в производство видеокассет... Он принципиально не вступает ни в какие альянсы с отечественными производителями. Мне это кажется странным и не совсем правильным, но в творческой воле ему не откажешь. Я это ценю.

Что же касается нашей студии «СТВ», у нас нет, как я уже сказал, экспансионистских планов. Мы подходим к кино как к штучной продукции и не хотим его ставить на конвейер, нам это неинтересно. Насколько сложной будет наша судьба в стране, где доминируют крупные компании, владеющие прокатной сетью, не знаю. Если отношения с ними будут развиваться в рамках нормального партнерства, я ничего против не имею. Но при этом в любом случае мы не можем позволить себе стушеваться, уйти в тень, потерять лицо. Компания «СТВ» не имеет ничего, кроме марки, престижа и сделанных ею фильмов, и это единственный капитал, который позволяет нам оставаться на плаву и продолжать делать то, что нам нравится.

Н.Сиривля. Существуют ли у вас какие-то приоритетные схемы финансирования или деньги под каждый проект вы ищете в индивидуальном порядке?

С.Сельянов. Да нет никаких схем. Все проекты сильно различаются. Начиная с того, что проекты по-разному стоят, и отдача у каждого из них своя. Разные люди стоят за проектом: один — известный режиссер, другой — никому не известный. Поэтому различные подходы.

Н.Сиривля. Какие проекты находятся сейчас в производстве?

С.Сельянов. Когда выйдет журнал, уже появятся, надеюсь, и «Блокпост», и «Особенности национальной рыбалки» А.Рогожкина. Продолжается работа над анимационным фильмом «Великий волшебник Изумрудного города». В Москве мы запустили дебют молодого режиссера Петра Точилина. «СТВ» производит его фильм под названием «Употребить до...». Это специфическое, некоммерческое, фестивальное кино, черно-белое и без диалогов. Снимаются люди с улицы. Я долго мучился: запускать — не запускать? Не ясно, получим ли мы поддержку от Госкино. В конце концов махнул рукой и запустил. Во-первых, потому что обещал режиссеру, а во-вторых, в сложной ситуации полезно иногда поступать наперекор обстоятельствам.

Опять-таки глупо говорить в сослагательном наклонении, но когда журнал выйдет, фильм «Брат-2» А.Балабанова либо будет вовсю сниматься, либо по объективным причинам нам не удастся его запустить. Он довольно дорогой.

Что дальше — не знаю. Зачем думать вперед и забивать голову всякими глупостями. Кино — сезонный вид деятельности. Придет зима, осмотримся, оглядим пейзаж, руины и постройки, тогда будем принимать новые решения. Мы отличаемся от всего мира тем, что у нас, во всяком случае в нашей кинокомпании, проект запускается очень быстро. Поэтому нам трудно общаться с западными компаниями по поводу копродюсерства: там все затягивается по крайней мере на год.

Н.Сиривля. Можете ли вы в общих чертах сформулировать художественную политику, которую намереваетесь проводить в ближайшем будущем?

С.Сельянов. Это мы не формулируем. Раз кино — штучная вещь, значит все происходит простым, примитивным, осязательным способом. Я ничего специально не планирую — ни темы, ни жанры, ни адресность проектов. Если поразит наше сердце сценарий какого-нибудь отечественного блокбастера, не исключаю, что мы будем его производить. И, наоборот, мы можем заняться чем-то совершенно некоммерческим. Это жизнь, которую сколько ни просчитывай — не просчитаешь. Лучше полагаться на свои непосредственные реакции. Мы верим в свои ощущения. Кино — дело физиологическое. Почему нравится тот или иной режиссер? Он нравится нам в это время и в этом месте. Режиссер, подобный Тарковскому, не вызовет сегодня интереса. А через пять лет, возможно, станет культовой фигурой. Самому придумывать и инициировать нечто мне не хочется. Я верю в спонтанные реакции режиссера-первоавтора и не очень верю в тотально продюсерское кино. То есть, что значит «не верю»? Оно существует и будет существовать, но мне оно неинтересно. То, что сейчас приносят режиссеры, гораздо интереснее всего, что я мог бы им навязать как продюсер. У меня нет такого рода амбиций, возможно, потому, что я сам могу реализовать свои замыслы. Я предполагаю снимать как режиссер...

Н.Сиривля. Это реальный проект?

С.Сельянов. Да, реальный проект, может быть, для будущего года. Я потихоньку им занимаюсь. Собственно, их даже два...

Н.Сиривля. Расскажите о них...

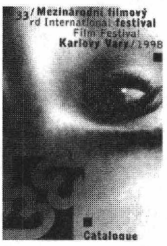
С.Сельянов. Зачем? Кино нужно смотреть, а потом интересно будет и поговорить.

**«Любовь и голод»,
режиссер Дана Ваврова**

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Пусто место

Карловы Вары-98



33-й Карловарский кинофестиваль, украшенный и богато спонсированный «Трансгазом» и Чешским торговым банком, не потерял своего лица и не обрел той удушающей респектабельности, в сторону которой все нагляднее дрейфуют внутренние российские кинопраздники. Почти на любом конкурсном или внеконкурсном просмотре в проходах и на полу переполненного зала лежит молодая Европа (по нынешней моде уже не длинноволосая, но вне зависимости от пола бритая). Команда организаторов во главе с президентом фестиваля Иржи Бартошкой более всего гордится тем, что сумела пронести гордое знамя класса «А» «сквозь сорок лет тоталитаризма и десять — рынка» (так гласит вступительная статья к каталогу); и Карловарский кинофорум — единственный, быть может, во всем бывшем соцлагере — умудряется органично сочетать рыночную вольность с вполне тоталитарным порядком. Все работает, как часы, изменения в программе единичны, информация готова вовремя, и для полного уже блаженства каждому гостю вручается на память компакт-диск с исчерпывающей информацией обо всех программах фестиваля. Блистательно организованная принимающей стороной погода располагает к беспрерывным просмотрам, что для начала июля редкость: дождь делает перерывы только на обед, чтобы публика успела разбрестись по окрестным забегаловкам.

Как всегда, в Карловых Варах — помимо основного конкурса — проводились смотры кинематографа Восточной Европы «На востоке Запада», Форум независимых (американское, бразильское, польское, японское кино принципиальных молодых одиночек) и богатая ретроспектива хозяев, приуроченная на сей раз к столетию чешского кинематографа. Прибавьте к этому небольшие персональные ретроспективы Пола Морисси (соратника Энди Уорхола) и Майкла Дугласа, а также информационные показы под рубрикой «Горизонты» (фильмы-призеры ведущих фестивалей мира). В качестве «Специального события» была презентована «Касабланка» Майкла Кертица, без разговора о которой все равно не обойтись, ибо пятидесятипятилетняя картина, при бешеном скоплении народа и непрерывной овации показанная под занавес фестиваля, лишний раз продемонстрировала: фестиваль безусловно сохранил класс «А», но кино на нем в массе своей едва-едва дотягивает до планки класса «С», и тут уже винить некого. Это проблема интернациональная и далеко не сводящаяся к fin de siècle.

В чем же тут дело? «Касабланка» помимо репризности диалогов и выдающегося мастерства всех главных исполнителей ничем как будто не примечательна. Более того, романтический герой-одиночка Рик шит белыми нитками, очевидны мелодраматические пережимы, у героини Ингрид Бергман явные проблемы с мотивировками, почему авторы фильма и не знали до последнего момента, сохранят они финал бродвейской пьесы или придумают другой. А вот поди ж ты — классическая картина смотрится как новая и обретает с каждым просмотром какой-то новый объем. В то время как многие фильмы конкурсной

программы редкая птица решила бы посмотреть по второму разу. Это в равной степени касается самых разных картин — и таких, как шведский конкурсный «Тик-так», и таких, как «Идиоты» фон Триера, и таких, как победитель прошлогоднего Канна фильм легендарного Имамуры «Угорь».

Объяснение напрашивается только одно. Из кинематографа ушла социальность (она остается еще, пожалуй, только в американском кино, и именно поэтому в Америке возможно еще появление по-настоящему объемных, неод-

«Уайльд», режиссер Брайан Гилберт

нозначных картин вроде «Форреста Гампа» или представленных в Карловых Варах «Второй гражданской войны» и «Большого Лебовски», не говоря уж о суперактуальном фарсе «Хвост виляет собакой»). И тут-то выяснилось, что мечта художника о чистой, беспримесной любовной или иной драме лопается на глазах: экзистенциальное увязано с социальным куда теснее и страшнее, чем принято было полагать. Чем была бы «Касабланка» без ключевой сцены противоборства немецкого и французского гимнов, без самого своего военного фона — едва прописанного, атмосферного, тонкого, почти нигде не педалированного? Чем, наконец, была бы картина с хэппи эндом, который Кертиц поначалу хотел подарить героям? В том-то и дело, что стержнем фильма оказалась в результате не история любви двух сильных и зрелых людей, но противостояние стойкого антифашиста Ласло, борца «в законе», и гордого, политически не ангажированного одиночки Рика. Выходило, что преимущества однозначно на стороне того, кто выбрал себе лагерь, примкнул к некоей силе и представляет ее: за ним — авторитет Дела, во имя которого можно жертвовать собой и другими. Так «Касабланка» на глазах становится драмой о том, что независимый (или, иначе говоря, лишний) человек не получает ничего, кроме уважения французской полиции. Идейному же и правильному в картине по справедливости достается все: общие симпатии, красавица, которая не в силах его оставить, хотя любит другого, и удача при побеге. Такое было бы немыслимо в сюжете, подчеркнуто свободном от социальных реалий, разворачивающемся вне времени.

Что нужно, чтобы европейское время снова обрело полярность, направление, «смысл истории», наконец? Обречены ли мы на новую войну только потому, что войны продуцируют великое искусство? Или есть какой-то другой способ выкарабкаться наконец из бесконфликтного кинематографа, в котором социальное положение, профессия и убеждения героев играют чисто вспомогательную роль?

Мода на гомосексуализм прошла. В «Уайльде», показанном в рамках «Горизонтов» (упоительная актерская работа Стивена Фрая), как и в самой жизни

Уайльда, перверсия играет десятую роль и практикуется исключительно из любви к прекрасному; на первый план выходит тема неизбежного конфликта между художником и филистером. Инцест в рамках конкурса чуть было не случился в последний день фестиваля — в австралийской «Сахарной фабрике», где сестра едва не поимела сводного брата.

Настала иная мода, имеющая характер эпидемический: идиотия и любые другие mental diseases плюс частные уродства, связанные чаще всего со сферой пищеварения. Частотность прямого и откровенного изображения рвоты возросла небывало: в каждой второй картине убедительно блюют. Отчего-то почти все изображаемые расстройства связаны с самим актом приема пищи: пища застревает, не прожевывается, течет изо рта... Это путь по-своему естественный, и держу пари, что в следующем сезоне гвоздем сделается акт дефекации как единственный не до конца освещенный мировым кинематографом процесс. Смельчаков вроде Пазолини или Макавеева пока единицы.

Это как раз тенденция объяснимая, ибо социальный конфликт, который стесняются видеть или разучились изображать, подменяется конфликтом тоже имманентным, но более примитивным: взаимным непониманием здорового и больного. Довольно изобретательная внеконкурсная картина знаменитой чешской актрисы Даны Вавровой, попробовавшей себя в режиссуре, называется «Любовь и голод» и вся сводится к той нехитрой констатации, что сытый голодного не разумеет (хотя этот фильм внушает определенные надежды — в нем по-честертоновски напоминают зрителю, что норма сложней и интереснее патологии). Список диагнозов, представленных в конкурсе и его окрестностях, впечатляет не менее, чем иное сочинение Петрушевской или программа «Здоровье» застойных времен: загадочный синдром Туретта в «Ниагаре, Ниагаре», булимия («Любовь и голод»), даунизм («Королевство-2» фон Триера), разнообразные ментальные расстройства (его же «Идиоты»), шизофрения («Сахарная фабрика»), сиамские близнецы («Про уродов и людей»), опять-таки шизофрения («Угорь»), глухота («Страна глухих»), целый букет маний и

«Вторая гражданская война», режиссер Джо Данте

комплексов, но это уж по обыкновению в новой работе Вуди Аллена «Разбирая Гарри», и полная амнезия в картине со столь близким нашему телезрителю названием «Все хотят помочь Эрнсту». Я упомянул далеко не все, но далеко не все и видел, хотя трехметрового резинового Младшего Брата в завораживающем, но оттого не менее циничном «Королевстве-2» мне хватило на бессонную ночь.

Конфликт этот, как было уже сказано, примитивен и поверхностен, да и вообще мировое кино демонстрирует все более наглядную капитуляцию перед ре-

альностью. Это я и назвал бы главной болезнью современной режиссуры, если добавлять к бесконечному списку умственных патологий какую-то специфически современную.

Капитуляция выражается по-разному: чаще всего это неспособность выстроить связный сюжет. Не знаю, стоит ли называть это «синдромом Шахназарова», который хоть и увез из Карловых Вар приз за лучшую режиссуру («День полнолуния»), но не превзошел молодого шведа Даниэля Альфредсона, выстроившего свой «Тик-так» по тому же принципу.

Разумеется, реальность непостижима — во всяком случае, для одного отдельно взятого человека, — но старое доброе кино имело в виду создать хотя бы ее коллективный портрет. Современное кино капитулирует принципиально, отказавшись от любых попыток выстроить собственный альтернативный мир. Скажем, конкурсная картина патриарха «новой волны» Жака Риветта «Тайная защита» (отчего-то иногда называемая «Секретами защиты», что уж никак не связано с содержанием) построена на старом приеме — на снятии покровов с одной и той же истории с постепенным выпадением из шкафа все новых и новых скелетов. Есть иные примеры, скажем, в романе «Выбор Софи» Стайрона и в его замечательной экранизации, осуществленной Аланом Пакулой, — когда эти вновь выясняющиеся детали в корне меняли взгляд на происходящее. Увы, в фильме Риветта повествование, которое и так все время буксует, в новое качество не торопится. Напротив, что бы новое ни узнавала героиня Сандрин Бонэр о своем отце, матери, сестре, брате и друге дома, ее мир не становится ни гармоничнее, ни наоборот (впечатление, впрочем, такое, будто со всеми персонажами давно уже произошло худшее, что о безнадежности всех своих потуг разобраться наконец в старой драме они догадываются и оттого так мрачны с первого кадра до последнего). Чем больше покровов снимается с давней истории, тем труднее расставить в ней моральные акценты и разобраться, как, собственно, жить теперь и стоит ли. Никто не оправдан, истина не приносит ни облегчения, ни очищения, и, чтобы вся эта кислая эпопея хоть чем-то завершилась,

«Тик-так», режиссер Даниель Альфредсон

приходится закольцовывать сюжет столь искусственно и произвольно, что последний след жизнеподобия испаряется из картины.

На аналогичном приеме срывания всех и всяческих масок построена крепкая, но вполне традиционная американская драма Майкла Штейнберга «Злые» (Wicked), отмеченная призом за лучшую женскую роль Джулии Стайлс. Благополучная семья Кристенсенов оказывается сущим клубком змей, пристанищем порока, но, увы, за этой довольно-таки банальной констатацией (почти во всей американской прозе тихий городок выступает средоточием мирового зла)

не следует никакого прыжка в вожделенное иное качество. Расписавшись в своей неспособности исчерпать человека или хоть добраться до его сокровенных глубин, авторы не предлагают никакого выхода — они просто мрачно констатируют, что в человеке непременно гнездится непостижимое, тайное зло, с которым никакое искусство и никакая среда ничего не сделают. Но Риветт и Штейнберг, капитулируя перед человеческой природой, все-таки не оставляют попыток выстроить связный сюжет. Альфредсон поставил классический «фильм в новеллах», причем новеллы не связаны ни жанрово, ни тематически;

«Животные», режиссер Майкл Ди Джакомо

попытка объединить их местом действия (современный Копенгаген) или сквозным образом мчащегося поезда метро не придает картине единства, и в этом она, конечно, проигрывает цельному в своей раздробленности фильму Шахназарова. Но пара-тройка эпизодов в ней тянет на событие, особенно та сюжетная линия, которая вполне могла стать самостоятельным короткометражным фильмом и дотянута до полного метра напрасно. Тут как раз присутствует столь любимая мною социальность, которая немедленно сообщает фильму глубину, динамику и жизнеподобие (хотя для всего этого понадобилось вытащить на экран персонажей столь экзотических, как малочисленные шведские скинхеды).

История: два молодых нациста сидят в пивняке. Внезапно к ним подходит турок-беженец со странным предложением: от него ушла возлюбленная, не хочет с ним ни видеться, ни общаться по телефону, но если его изобьют два нациста, она наверняка почувствует сострадание и вернется. Вот он и просит их исколошматить его как следует, но с должной долей профессионализма, то есть не по лицу и не до смерти, но чтобы остались следы. Наши герои долго колеблются, но турок предлагает деньги (последние отдает!), и, накачавшись для храбрости пивом, симпатичные в душе нацисты нехотя везут его на окраину. Он предлагает приступить, но у них не хватает духа отмутузить инородца по заказу. Для подзавода они сначала немного дерутся сами — тщетно. Тогда уходят в кусты и начинают подзаводиться своим эксклюзивным приемом: орут хором «Зиг хайль, зиг хайль, зиг хайль!» — и эта трехминутная сцена дорогого стоит. Наконец воинственный дух Адольфа вселяется в них (внезапная одержимость отлично сыграна), и в пылу расправы наши герои убивают турка, не в силах вовремя остановиться, после чего попадают в лапы полиции.

Иное дело, что Альфредсон умудрился вытащить из этой истории не только парадокс о трудности заказного насилия, но и несколько ценных психологических нюансов. В жанре «фильма в новеллах» снята и получившая Гран-при фестиваля картина «Сердце на ладони» Шарля Бинаме (Канада), но там истории нанизаны на некий шампур: спасаясь от одиночества, героиня начинает

влезать в судьбы своих уличных знакомых. Получается сентиментальная, местами надрывная и довольно пестрая история о том, что всем плохо. В единый сюжет все это не складывается, цельным настроением не скрепляется и остается набором историй, направленных на вышибание слезы.

Что касается «Дня полнолуния» Шахназарова, то это одна из вершин достаточно неровного шахназаровского творчества. Но мне, как и С.Лаврентьеву, уже написавшему о фильме в «Искусстве кино» (1998, № 6), видится в картине некий роковой «недотяг». Другое дело, что фильм наконец вошел в резонанс с

«День полнолуния», режиссер Карен Шахназаров

доминирующим настроением русской жизни: когда Шахназаров недотягивал в ранних своих работах, это было очевидно, теперь же он попал в нерв и совпал с реальностью. Незавершенность всего в русской жизни, оборванность фабул, отсутствие закономерных выводов и, боюсь, неспособность их делать — все сошлось в этой дробной картине, в которой ни одна история не имеет завершения, а иные и смысла никакого не имеют. Попытка построить жизнеспособное произведение из одной соединительной ткани почти удалась. Проблема, однако, в том, что грамотно эксплуатируемый прием заменяет этой картине режиссуру, то есть то самое, за что Шахназарова наградили в Карловых Варах. «День полнолуния» — энциклопедия творчества Шахназарова, сводящая воедино все его любимые мотивы, образы и словечки, полная вербальных и визуальных цитат из его же фильмов. И в ней незавершенность, нестыковка, элегическая грусть без повода, всегда отличавшие Шахназарова, становятся из недостатков достоинствами. Выясняется, что он никогда и не хотел снимать шедевр, поскольку именно неоконченность и недобор являются, по его мнению, доминантами человеческой жизни (русской, во всяком случае). Схема, правда, не так уж нова. Ничуть не хуже, а то и более осмысленно применялась она в «Фаворитах луны» О.Иоселиани, на которые Шахназаров отчетливо ссылается в названии картины, подчеркнув, что у него прием доигран до полного уже полнолуния. Так же выстроен и «Астенический синдром» К.Муратовой, но там все эпизоды объединены единым четко сформулированным ощущением омерзения и усталости, а у Шахназарова единая тональность выдержана далеко не всегда. Кроме того, элегическая грусть по даром проходящей жизни — эмоция слишком общая и не столь сильная, как муратовская веселая ненависть, и держать весь фильм на этом стержне становится обременительно. Но как бы то ни было, в силу своего стопроцентного резонанса с реальностью фильм Шахназарова заслуживает самой высокой оценки.

Он же позволяет ответить на вопрос, почему социальность исчезла из восточноевропейского кино, заставив вместо цельных вещей снимать альманахи из нескольких произвольно выбранных новелл. Прежде, в условиях вынужден-

ного равенства, мы все варились в более или менее единой среде: люмпены, интеллигенция, убийцы — все ездили в одном транспорте, ибо быть слишком богатым никому не удавалось. Положим, одни ездили на «Запорожцах», другие — на «Волгах», третьи — в троллейбусах, но магазины и автосервисы были общие для всех, за вычетом тонкого слоя партийной и прочей суперэлиты.

Весь этот бульон, насильственно удерживавшийся в одной посуде, докипел наконец до нужной точки и разделился на фракции. Обществу дали дозреть до расслоения — и мы перестали встречаться. Киллеры и мафиози убивают, в сущности, друг друга; правительство витает где-то там в сферах, даже «Выбор цели» не снимешь о нем; интеллектуалы варятся в собственном соку; общение с пролетариатом больше никому не навязывается, и, пока он не выходит на рельсы, его практически не видно. Выясняется, что когда мы — социально столь разные — не встречаемся, кино не получается. Истории о взаиморасчетах киллеров, производимых калькулятором Калашникова, не могут долго удерживать зрительское внимание. Драмы о жизни пролетариата — вроде «Маленькой Веры» — отлично смотрелись в начале перестройки, когда ошеломляли точностью, но так можно снять максимум две картины. Пичул раньше других почувствовал расслоение и пророчески сделал в 1989 году первый фильм из произвольно сцепленных новелл — «В городе Сочи темные ночи». Теперь по этому пути идет почти весь восточноевропейский кинематограф: если нельзя свести героев в прямом конфликте, в «истории», пусть они встречаются полуслучайно на улице или в кафе. Пусть один ненамеренно толкнет другого и от этого толчка закрутится сюжет. Вместо плотной повествовательной ткани плетется кружево, паутина, зияющая дырками. Именно отсутствие ткани — главная беда конкурсных и околоконкурсных картин, и беда это отнюдь не только карловарская.

Вспомним советскую ситуацию 30 — 50-х, когда реальный социальный конфликт отсутствовал в кино и за попытку его вытащить (как, скажем, сделали Олеша и Роом в «Строгом юноше») отлучали от профессии автоматически.

«Гувернантка», режиссер Сандра Голдбакер

Тогда возникла пресловутая теория бесконфликтности, проистекавшая оттого, что все силы, способные конфликтовать, опять-таки перенеслись в другие сферы, то есть в мир иной. Осталась одна более или менее монолитная среда, которая при любых попытках расслоения вновь перетряхивалась и перемешивалась. Мы стали свидетелями сотен надуманных конфликтов хорошего с лучшим. Казалось бы, возникла идеальная среда для исследования чисто экзистенциальной проблематики — почему, например, они друг друга любят и вдруг перестают, но это удавалось лишь во время войны, во времена относительной свободы, когда

появлялись фильмы вроде «Жди меня» или рассказы вроде платоновского «Возвращения». Сегодня нашему кино озаботиться бы этой же проблемой, но оно бежит за зрителем, то есть в жанр или в то, что под этим понимает. Кино же европейское, уже пресытившись подобного рода проблематикой и не находя новой социальной подпитки, кроме разве темы беженцев, спасается интересом к идиотам.

И тут возникает то самое роковое противоречие в подходе к теме, которое и отличает нас от остального мира. В затянутом и невыносимо однообразном фильме Ларса фон Триера «Идиоты» высказывается любимая мысль режиссера о том, что идиоты — люди будущего. И не только потому, что настоящее на глазах глупеет и упрощается, но потому, что идиот, урод, личность по определению эмоциональная, простая и свободная, знает что-то большее, нами всеми давно подавленное и забытое. Но вот ведь парадокс: расчеловечиваясь, сбрасывая покров цивилизации, западный человек обнаруживает в себе все того же мещанина, скромного филистера, способного в лучшем случае публично помочиться или побегать нагишом с криком «Фаши-и-исты!», а никаких более бурных действий он предпринять не в силах. У него под этой цивилизаторской шкуркой, под этой уютной личиной все та же четкая структура, насаженная на железные ребра закона, все тот же страх перед насилием. А вся свобода сводится в конечном итоге к свободе потрахаться при свете дня вкруговую. Психбольные в «Сахарной фабрике» способны максимум на побег из психушки и опять-таки легкий трах. Очень трогательная история «Ниагара, Ниагара» (приз Робин Танни за лучшую женскую роль в Венеции-97) оборачивается парафразом на темы «Бонни и Клайда» и их многочисленных потомков — всякого рода диких сердцем прирожденных убийц, — но и тут конфликт уродов и людей не тянет на главную пружину действия, приходится из психологии бежать в клинику (Робин Танни тем и прелестна, что умудрилась сыграть *не только* патологию, тогда как наша Дина Корзун в «Стране глухих» явно увлеклась характерностью уродства и недоиграла собственно психологическую драму). Фон Триер не напрасно

«Королевство-2», режиссер Ларс фон Триер

в одном из эпизодов сводит вместе настоящих даунов и странную компанию, играющую в идиотов раскрепощения ради, и реальный идиот дает поддельному сто очков вперед, а поддельный демонстрирует набор самых что ни на есть человеческих реакций: ужасается и жалеет.

Главное наше отличие от мирового сообщества — и соответственно разница в отношении к уродам — заключается в том, что у российского-то человека под уже упомянутым покровом цивилизованности обнаруживается не твердый каркас, но бродящая и бушующая стихия, никак не структурированная субстан-

ция. Это торжествующее пусто место немедленно обнаруживается, стоит историческому катаклизму сорвать упомянутую шкурку приличий. Русской душе присуща какая-то засасывающая амбивалентность, и все без исключения российские картины на фестивале это продемонстрировали с пугающей наглядностью, а идеально ложащийся в фестивальный контекст фильм А.Балабанова «Про уродов и людей» вдвойне.

Он примечателен даже не своей «стильностью», за каковое слово приходится извиняться (и я не уверен, что это такая уж стильность, когда в картине о

«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

1910-х годах в кадре видны троллейбусные провода). Это очень манкое кино со своим миром, с книжной, но по крайней мере последовательно воплощенной реальностью. Изображая своих уродов, Балабанов делает их забавными, беспомощными и жалкими, но жалость к ним странно смешивается с отвращением и насмешкой. А как можно реагировать на попытку одного из сиамских близнецов соблазнить обесчещенную и обобранную героиню?

Передавая отчетливый привет В.Хотиненко, Балабанов заставляет близнецов исполнять под гармонь «Динь-динь-динь, динь-динь-динь, колокольчик звенит!» — что было бы опять-таки трогательно, не будь эта трогательность так нарочита, сознательна и не сквози в самой ее просчитанности что-то очень уж издевательское. «В моем фильме нет плохих людей», — сказал однажды Балабанов. Я бы все-таки перефразировал: нет хороших. Урод у Балабанова вызывает столь амбивалентное отношение, столь неразложимую на составляющие смесь сострадания, издевки, брезгливости и любования, что говорить о каком-то милосердии применительно к его кинематографу вообще невозможно. Другое дело, что это кино очень русское — не менее русское, чем шахназаровское, а может, и более, потому что более талантливое.

Россия всегда поразительна этой своей смесью сентиментальности и зверства: вспомним знаменитое некрасовское стихотворение о том, как партизаны из жалости убили полузамерзшего француза, его жену и детей. Пресловутая назидательность русского искусства как раз и диктовалась стремлением художников вбить в эту желеобразную, заболоченную душу хоть какие-то сваи, опоры, но первый же социальный катаклизм обрушивает их опять. Об этом, кстати, снял свою вторую картину Томаш Тот, представивший «Наташу» в программе «На востоке Запада» и памятный нам по «Детям чугунных богов». Не будучи поклонником «Детей...» — отличного сценария Луцика и Саморядова, испорченного «стильностью» режиссуры, — я должен признать, что «Наташа» получилась гораздо менее претенциозной и более живой историей о том, как загадочность и таинственная глубина русской души оборачиваются обыкновенной тупостью, безнравственностью и лживостью.

Оболочка слетает, а под ней — пусто место. «Роковая пустота». Засасывающая бездна. Вся русская программа (а она в этом году была обширна как никогда — больше десятка картин) — об этом.

В этом же смысле примечателен прелестный фильм эстонского мультипликатора Харди Вольмера, его игровой дебют «Все мои Ленины» — едва ли не самая смешная картина фестиваля. Боюсь, что фильм у нас мало кто увидит, если кто-то увидит вообще, даром что он снят эстонцами в копродукции с «Ленфильмом», а роль Ленина играет в нем все тот же Виктор Сухоруков, уже однажды ее сыгравший. «Все мои Ленины» могли бы остаться одним из бесчисленных экзерсисов на темы альтернативной истории, одной из безуспешных и бесплодных попыток осмеять Ленина (вроде «Жизни с идиотом» А.Рогожкина), но есть в картине попытка именно деконструировать образ Ильича, разложив амбивалентную русскую душу на более прямолинейные составляющие. Чтобы безопасно доставить Ленина в Петербург и тем добиться раскола России, эстонский националист собирает в бронированном вагоне не одного, а пять Ленины — это двойники на случай гибели подлинного вождя.

Занятна, кстати, самоирония эстонского кинематографиста, ради хохмы сделавшего своего соотечественника главной пружиной русской революции: это адекватный и остроумный ответ тем современным идеологам независимых государств Балтии, которые переписывают историю, ставя в центр любого мирового события именно свою родину. Богатый эстонец сумел-таки уничтожить настоящего Ленина, слишком противного, и завезти в Россию пятерых поддельных, у которых с реальным Ильичем только и есть общего, что внешность. По мере царствования всех по очереди убирают. На престоле оказываются сначала вполне приличный человек из бывших офицеров, потом фанатичный враг церкви из попов-расстриг, потом вор и алкаш, потом убийца и наконец сифилитик. Он и умирает в 1924 году. Эстония успевает получить свободу, но своего спасителя изгоняет, как оно всегда и водится.

Вот эту-то картину не худо бы хоть по телевизору показать, чтобы мы научились различать богоносность и уголовщину. Но я почти убежден, что никто этот фильм не купит, как никто не купит и «Вторую гражданскую войну» Джо Данте. Это не ахти какое изобретательное, но гомерически смешное поначалу и очень тревожное под конец кино о ксенофобии, которое лично я в Москве показывал бы попросту принудительно, вывозя в кинотеатры школьников, поскольку история губернатора Айдахо, закрывшего свой штат для любых беженцев, для России поактуальнее, чем для Америки. Даром что Америка от своих меньшинств уже задыхается и свою толерантность проклинает, а мы до сих пор к любому меньшинству подозрительны, кроме, разумеется, меньшинства сексуального, которое ни для кого опасности не представляет и потому процветает на нашей болотистой почве. Губернатор Айдахо закрыл границы, президент приказал стянуть к ним войска (о, как они высмеивают своего президента!), и страна оказалась на грани гражданской войны. Губернатор-то передумал, поскольку сам влюбился в инородку, но было поздно: солдаты уже начали драться. Соседство искры и пороховой бочки приводит обычно к предсказуемым последствиям, и война принялась раскручиваться без всякого руководящего указания. Последние сорок минут фильма никому не смешно... хотя и тут Данте умудряется поиронизировать — не так сквозь слезы, как сквозь зубы.

Этот фильм, безусловно, стоило бы приобрести, если бы Россия в самом деле хотела, смеясь, расстаться со своим прошлым. Но она предпочитает его оплакивать.

P.S. Автор благодарит за содействие чешского киноведа Галину Копаневу.

М.ТУРОВСКАЯ

«Кинотавр» в отсутствие Процесса и События, или Осколки зеркала

«Про уродов и людей», режиссер А.Балабанов

...Где-то там, в бермудском треугольнике между фестивальной лестницей, ореста-ненными пляжами и «Жемчужиной», остались тусовочные дрязги, воспаление кинематографических самолюбий, зуд критических амбиций, финансовые прорехи, неприличные скандалы, кинополитические интриги — все, что составляет веселую расплюевщину фестиваля и рацион текущих СМИ. В «послевкусии» остались море и небо — оба синие, славная погода и летняя публика, худо-бедно заполнявшая Зимний театр постройки времен сталинского ампира. Может ли это служить индикатором возврата зрителя в кино?

Фильмы, встретившиеся в двух программах фестиваля — основной и дебютной, — пока еще, как незнакомцы на променаде, не обнаруживают связности кинопроцесса. Производство каждого из них — отдельное маленькое приключение, и, наверное, подноготное описание обстоятельств места, времени и денег каждой из авантюр могло бы составить сборник «рассказов о кино» более поучительных, развлекательных и драматичных, нежели само кино. Оно пока никак не совладает с нехитрым, казалось бы, умением рассказывать истории, внятно излагать собственные сюжеты, а без этого нет, как теперь говорят, мейнстрима («означающее», увы, легче заимствовать из голливудского жаргона, чем «означаемое»). А без него, этого самого мейнстрима, никакие мультиплексы и «долби», никакие режиссерские приколы, примочки и прибамбасы не вернут зрителя в объятия отечественного кино. Кино ведь не просто искусство и не только голая индустрия, но еще и зрелище. Как нация не может состоять из одних Хлебниковых, Кокто или Кафок, так зрелище не может состоять из одних великих открытий. Оно состоит из обычных картин и обычных людей, которые их смотрят. Между тем, едва освободившись от диктата госпродукции, все ушли на фронт, в партизаны. Зритель же эмигрировал в некачественную третьесортную Америку, а после вернулся в б/у советское кино. Если не идеологизи-

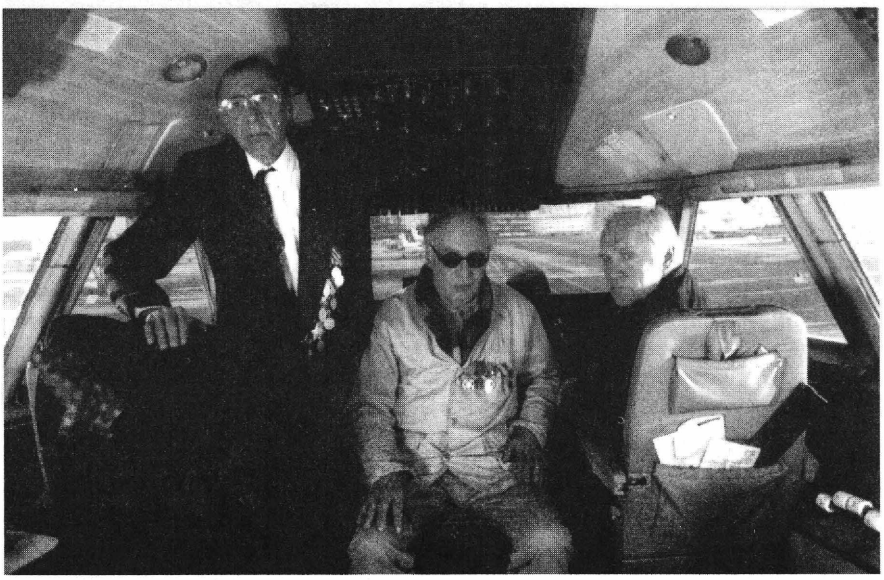
ровать по привычке, то это вовсе не означает ностальгию по сталинским репрессиям или брежневской цензуре. Это всего лишь ностальгия по интересному сюжету, любимым актерам, узнаванию себя, по чувствам добрым, которыми не гнушалась и пушкинская лира, наконец, по герою — выживателю в ужасно не приспособленной для этого реальности.

Вот снимете нам, господа кинематографисты, «Бриллиантовую руку» или «Берегись автомобиля» с их дурашливо-идеальными чудаками, а потом отступайте от них куда хотите — хоть до Луны.

Кстати, в мейнстриме должны быть заинтересованы и самые заядлые маргиналы экрана — авангардисты, параллельщики, контркультуристы. Иначе по отношению к чему они авангардны, параллельны, контркультурны, маргинальны? Но об этом мне уже приходилось писать два года тому.

На самом деле, кроме отсутствия связного кинопроцесса, отложенного, как все у нас, до следующего фестиваля, в чудной летней атмосфере ощущался и другого рода вакуум: неприсутствие ожидаемой премьеры фильма А.Германа «Хрусталев, машину!». И это жаль, потому что лучшей аудитории для него не найти. Как бы ни скрещивались вкусы под колоннами Зимнего театра, какие бы злодеи пера, привыкшие, подобно суворинскому Буренину, удостоверять свое присутствие в мире пляской на чужих мозолях, ни навострялись на критику, все мы вышли из своей истории, и все мы хотим думать: жираф большой, ему видней.

Заприходовав эти два отсутствия — Процесса и События, — можно констатировать, что фестивальный экран стал не только «потенциальнее», чем в прошлые годы, но кое-что рассказал о нашем status quo. Впрочем, я пишу не обзор «Кинотавра», а лишь заметки на полях.



«Сочинение ко Дню Победы», режиссер С.Урсуляк

1. Кино для зрителя: «доброе» и «злое»

Зрительский энтузиазм как в московском Доме кино, так и в Сочи, вызвала картина С.Урсуляка «Сочинение ко Дню Победы». Если бы у нас был прокат, она могла бы побороться за место чемпиона.

Я легко могу представить себе совсем другой фильм по сценарию Г.Островского и А.Зернова: авторы дают возможность «остраненного» кино. Трое вздорных стариков — три летчика-аса времен войны, экипаж машины боевой, — увидены из недалекого, но будущего, глазами правнучки, пишущей свое «сочинение».

Они, герои, уже сегодня раритеты, аутсайдеры нашей, как всегда, устремленной в прекрасное будущее действительности. Нужды нет, что один — вечный оппозиционер, схватившийся за красное знамя, другой — босс спортивно-

го фонда, а третий — вообще диссидент, прибывший на праздник из Америки. Какие бы рокировки ни происходили, кого бы из них ни сажали и ни выпускали из кутузки, все равно они «ветераны» — слово, возвращающее свою обычную, не раздраженную коннотацию ровно один день в году.

Но если легендарные деды и их незадачливые дети — семейное предание, то весь прочий постсовковый маразм с митингами, соперничеством мафий и прочей российской экзотикой смешал в детской голове все этапы нашей номенклатурной революции, и мы могли бы получить на экране элегантно-ироническую пародию на самих себя с элементами гротеска.

Режиссер пренебрег этой возможностью и сделал массовое кино. Он взбил коктейль из сочной, пастозной живописности, добротной мелодраматичности, соцартистской плакатности, демонстративной условности и прочая и прочая. Он не пренебрег традицией «большого стиля» советского кино с его сентиментальностью и любовью к комизму: он нажал как на слезные железы, так и на центры смеха. Он поставил на актеров, которым впору диапазон от размашистого жанризма до острого гротеска, — не буду перечислять звездный состав. Здесь всем есть на что посмотреть, кому посочувствовать, над чем поржать, чему сказать «прости».

Конечно, мы, критики, отдавая должное звездам, в ужасе зажмуриваем глаза от такой безвкусицы; но умный Брехт недаром заметил, что безвкусица масс коренится глубже в условиях существования, чем вкус интеллектуалов, и какое же популярное кино без ее обольщений.

...Последний уцелевший ветеран с флагом проходит по Красной площади, внучка, дописав сочинение, машет ручкой, следуют портреты настоящих ветеранов в медалях, неистовствует публика, получившая, наконец, свое «доброе кино», но...

Если «Сочинение...» можно назвать «добрым фильмом», то «Контракт со смертью» Д.Астрахана в той же номинации «массовое кино» выступает в амплуа «злого». Д.Астрахан — один из немногих, кто не стесняется ни массы, ни кассы и идет им навстречу с открытым забралом. Он снимает много, перемежая бескомпромиссно «розовые» фильмы с непроглядно «черными», устрашая и утешая с равной деловитостью.

Леденящая история о профессоре, который подпольно пересаживает органы, а доноров ликвидирует, и история о кандидате в президенты, который из криминальной тайны выживания «полезных» за счет «ненужных» решил сделать предвыборную программу, кончается, как и положено, тем, что кандидат проигрывает клинику, жену и свободу, зато его идея «селекции» постепенно овладевает массами. Жанровый финал, таким образом, временно утешителен, но идеологический прогноз устрашающ.

Режиссер мог бы сказать, что сделал политический триллер, фильм-предупреждение.

Хотя мастеровитый «Контракт...» смонтирован на одном дыхании, есть и актерские удачи, все же фильм вызвал оскомину. Ибо ни один массовый жанр не повязан так со зрителем моральными обязательствами, как «ужастик», и именно ему менее прочих прощается агрессивный цинизм. Кстати, весь Голливуд держит это в уме. Так что «Контракт...» раздражил, кажется, всех.

Но, странным образом, между обеими лентами — «доброй» и «злой» — есть тайное сходство, и оно относится к способности экрана помимо намерения авторов в полуфантастических, «футуристических» сюжетах (действие обоих фильмов чуть-чуть сдвинуто вперед) отразить и сфокусировать какой-то аспект текущего мгновения.

Когда, отсмеявшись и отплакав, зрители «Сочинения...» покидают зал, сквозь «чувства добрые», расцветающие один раз в году 9 Мая, проступает в фильме некая задняя мысль или даже не мысль, а веяние: как удачно, однако, что эти шумливые старики — хорошие солдаты, плохие отцы, вечные удальцы — поднялись в небо и исчезли в сияющем «нигде», оставив неустроенных детей обустраивать жизнь, вместо того чтобы обременять их славной памятью прошлого и заботой о похоронах...

Когда-то в Америке, во времена Великой депрессии, бытовал термин forgotten man — «забытый человек». Кино откликнулось на него знаменитым но-

мером, поставленным Басби Беркли на песню Forgotten man в фильме «Шоу перед сеансом». Ресоциализации «забытого человека» был в существенной части посвящен «Новый курс» Рузвельта.

В русском языке есть старое выражение «лишний человек». Некогда метафорическое, в наши дни, в новых экономических обстоятельствах (НЭО), оно приобретает устрашающе буквальный смысл. Лишнесть населения, дарвиновская его бесполезность, когда существенная его часть силой обстоятельств несеет-не-пашет, не-производит-не-покупает, — то, что у Урсуляка лишь брезжит, в опусе Астрахана артикулировано с прямотой телеграфного столба. То, что «добрый» фильм стыдливо вытесняет (да и то по отношению лишь к старикам), «злой» швыряет в лицо публике.

Я прошу прощения у читателя за этот старомодный подход к кино, но, volens-nolens, оба фильма отражают последствия так и не случившейся за семь лет радикальной реструктуризации экономики в целом. Так же, впрочем, как несвязность кинопроцесса — всего лишь часть этой общеэкономической несвязности.

Когда «творческие кадры», упоенно самовыражаясь, забывают о зрителе, они могут нажить репутацию, но рискуют остаться без кино.

Когда элиты, безудержно обогащаясь, забывают о населении, они наживают деньги, но рискуют остаться без страны.

«Окраина», режиссер П.Луцик

2. Кино для кино: текст и контекст

...Когда в последний день показа «утомленные солнцем» и посредственным уровнем продукции киношники собрались на дебютный фильм П.Луцика «Окраина» (он мог бы также называться «Как закалялась сталь»), они, наконец, обрели искомое: экспонат «киноязыка». Хотя все без исключения фильмы, подобно мольеровскому Журдену, изъясняются средствами кино, киноязык капризен и строптив. П.Луцику, что и говорить, удалось его оседлать, заарканить и приручить. Язык его фильма является прямой функцией содержания и полностью его реализует.

Где-то в глубинке, остервенившись, что землю их продали нефтяным бурильщикам, мужики сбиваются в кучку, чтобы отыскать злодеев и вернуть землю-матушку. (Фирменный мотив прозы «деревенщиков», о которых в суматохе ударной стройки капитализма как-то позабыли, — см. «пожегщики» в «Матёре».) В овчинах, с берданками отправляются герои на поиски «врагов народа», кунают их в прорубь, пытают, отрывают голову, одного даже загрызают. Кто-то присоединяется, кто-то раскалывается; их мотоцикл (визуальный синоним легендарной тачанки) вперед летит, пока они не добираются до главного супостата нефтяника в самой столице — и тут уж никакой ОМОН не в помощь...

Топорный, без нюансов мир запечатлен тем же шершавым языком плаката, на черно-белой пленке.

Если «Дети чугунных богов» по сценарию П.Луцика и А.Саморядова были рефлексией индустриального мифа сталинского кино, то tour de force «Окраины» в том, что действие перенесено в самое что ни на есть близкое нам будущее — не совсем сегодня, но и не вполне завтра (кстати, заметим, что чуть-чуть забегание, остраняющее опережение — характерная черта нынешнего кино).

С высоким соц-артистизмом фильм демонстрирует, что могло бы быть, если бы герои историко-революционного мифа стали действующими лицами конца века. Горит нефтяная высотка, заволакивается дымом рисованный Кремль...

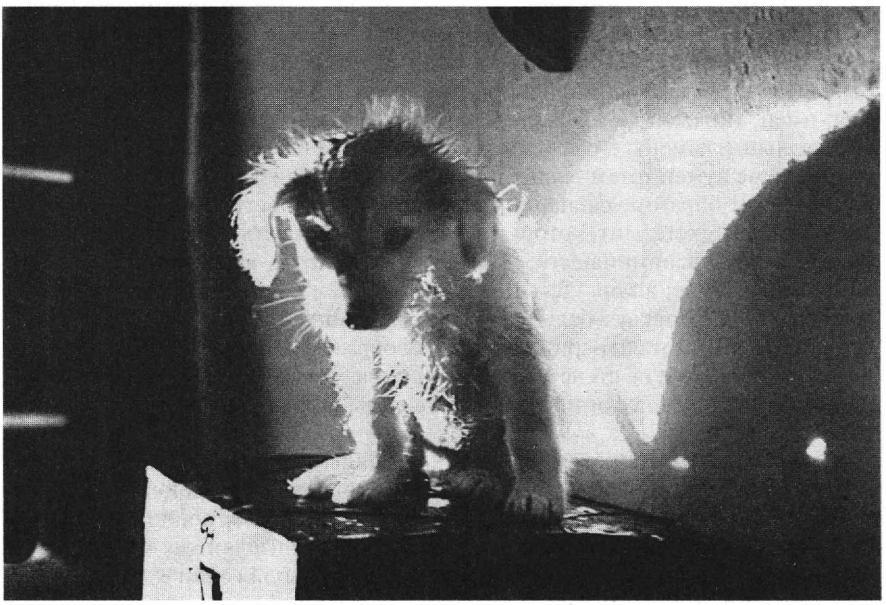
Те сравнения с Платоновым, которые стали уже хорошим тоном в откликах на «Окраину», не кажутся мне корректными не только потому, что картина П.Луцика все же не «Окраина» Барнета, а Платонов уже доказал, что он годен к употреблению без срока давности. Рефлексия Платонова первична, она относится к реальности, а фильм Луцика сознательно и насквозь — от названия, имен, типажей до мизансцен, света, музыки — реминисцентен. Это его краеугольный камень; его рефлексия обращена на киномифологию, и, кстати, ему вовсе не нужен тотем-защитник. Он поверяет близкое будущее прошлым, и, странным образом, сценарий как минимум пятилетней давности в сегодняшнем контексте элит, которые забыли, что у них есть население, в контексте населения, вспомнившего, что у него есть элиты, властвующие, но мало чем управляющие; в присутствии ТВ с шахтерами на рельсах, с атомщиками, топающими на Москву в белых халатах, с академиками, врачами и офицерами без зарплаты — этот сценарий нежданным образом обретает черты штормового предупреждения на стене Валтасарова пира. Точно сложенный текст, вступая с контекстом в неформальные отношения, актуализируется и становится смыслом.

Еще одна сенсация фестиваля — фильм «Про уродов и людей» А.Балабанова, успешно показанный в Канне, констатирует окончательное торжество стиля над story, примысленной на сей раз к наивным порнографическим открыткам начала века. Полуспущенные чулочки, голые попки, над которыми нависла секущая розга, — все это оживает в упоительной сепии в меланхолическом виде́нии Петербурга начала века. Два приличных семейства (инженер празднует рождение дочери, врач и его красавица жена в современном духе усыновляют сиамских близнецов) и прибывший из-за границы немец Иоганн со странными наклонностями образуют глумливый фабульный узор, в котором папаш устраняют, а подросшая Лиза, сиамские близнецы и слепая докторша становятся униженными и оскорбленными фигурантами в полуподпольном порнобизнесе Иоганна и его подручных. Счастье, впрочем, не улыбается никому, и фильм кончается на той же меланхолической ноте.

Не признать мастерство невозможно, обрадоваться — трудно. А поскольку к сюжету русского «садомазо», свободно конвертируемого в пору повальной «садомании» на фестивальных орбитах, фармацевт не приложил предписания, критике пришлось подыскивать этому шокирующему экзерсису стиля пригодное объяснение. Скромное ли очарование порока à la Серебряный век, онтологический ли вуайеризм «аппаратов» или ответ на репрессивный материнский комплекс — каждый волен вчитывать в сюжет свое. Но коль скоро эстетизированный мир фильма самодостаточен и высоко семиотичен, мне он представляется — может быть, и незапланированной — метафорой России.

Налицо весь набор традиционной символики. Женская доминанта, притом в простонародном варианте: мужчины, они же интеллигенты, страшно далекие от народа, сразу «экстерминируются», а Лиза и слепая (sic!) докторша без сопротивления поддаются насилию обнаглевшей женской челяди. Мужское, оно же «деловое», оно же репрессивное, начало представлено «чужаком» Иоганном (порнобизнес). Зато из безразмерности «садомазо» воспаряет наша неизбывная, как теперь говорят, «духовка»: ангельскими голосами сиамских близнецов, чистой любовью одного из них к Лизе. Кстати же, они и впрямь представляют желтую расу, реализуя ныне модную идею евразийства. В финале они устремятся на Восток, но алкоголизм их погубит. Лиза же отправится в сторону Европы, но, едва добравшись до цивилизации, попросится под хлыст мужчины-проститутки...

В некотором смысле фильм — экзерсис стиля — можно считать откровением фестиваля. Постсоветская Россия гордится, что после веков разнообразного рабства вырастила, наконец, непоротое поколение. Но как только оно «экстериоризировало» свое подсознание, тайна его, такая же неизбывная, как «духовка», без всякого психоаналитика прочитывается не как Содом, не как секс даже, а как порка. Как Пушкиным еще поименованные «прелести кнута». Такова вытесненная — в поколении сорокалетних кинематографистов, лидирующих на «Кинотавре», — подоплека, таков анамнез историко-революционной агрессии на перекрестках текста и контекста. «Кино для кино», хочет оно того или нет, тоже пишет кардиограмму текущего мгновения.



«Му-му», режиссер Ю.Грымов

3. Кино для критики и всех желающих: pro и contra

По меньшей мере два ничем не схожих фильма были приняты киношной аудиторией по столь актуальному сейчас «протестному» принципу, почему-то столь же неожиданному для властей на каждых выборах, как наступление зимы.

Фильм «Му-му» Ю.Грымова был встречен с раздражением, несоразмерным предмету. «Это не Тургенев». Ясно, что не Тургенев, а лишь «по мотивам». «Это пейзанство à la Венецианов». Конечно, Венецианов, а чем, собственно, стилизация под пейзанство непозволительнее порномодерна? «А где собачка?» Симпатичного песика, как и положено, утопят по капризу барыни. Барыня и разрушительность властвования и стали сюжетом фильма «по мотивам».

Кстати, подобного типа ленты — нарядно-костюмные, но с сильным и разрушительным женским характером в центре — котируются на фестивалях.

Я думаю, Грымову просто не могут простить его плебейское происхождение из клипмейкеров. Но эстетика клипа иногда может дать урок визуальности, краткости кино. Когда барыня отнимает у рыжего, иконописно заросшего Ге-

расима возлюбленную и он появляется наголо бритый, то метафора «другой человек» звучит неожиданнее, чем могла бы прозвучать сцена горя. Так же и финал, когда барыня, вечно окруженная дворней, тщетно звонит в колокольчик после утопления Муму.

Я думаю, Грымову не простили непривычно рекламный способ раскрутки и приняли фильм по модели contra.

Напротив, скромной ленте Л.Садиловой «С днем рождения!», о которой до того и слыхом не слыхивали, был под занавес фестиваля обеспечен шквальный успех по тому же родимому «протестному» принципу.

Во-первых, понятно, что фильм не просто мало-, а как бы почти безбюджетный, и это обстоятельство, как и положено, на всех уровнях обращено в стиль. В тот почти запамятованный стиль невыдуманности, как бы документальности, который снова стал притягателен хотя бы потому, что не только кино, но даже и малый экран ТВ заменил его агрессией, разучился быть собеседником. «Ценность дефицита» обратима, но остается вечной ценностью. Между тем все эти мини-новеллы — о дурочке-нимфоманке и гинекологе-сластолюбце, о матери-одиночке, о супруге бизнесмена и жене алкаша, о нянечках и медсестрах — вовсе не сырой поток жизни. Они продуманы, сопряжены, но не выпущены за пределы естественности, с одной стороны, и моральной нормы — с другой. Ведь даже явные снобы втайне устали от аморалки. Даже богатые заплачут над этим старым, некомфортабельным роддомом, где общие палаты и лопухи под окном и где рожали если не они, то их бабушки. На самом деле так живет еще и сейчас бóльшая часть страны, и эта сознательная провинциальность тоже делает фильм привлекательным.

В финале — вполне в традиции советского кино — роддом переезжает. Но в новом помещении жена бизнесмена вряд ли будет лежать рядом с женой алкаша, а дурочку могут и вовсе не принять: стихийный демократизм типа старой коммуналки уходит в прошлое, а новый — политический — увы...

Но главный секрет успеха фильма закодирован в его заглавии. И самый мощный аттракцион всего фестиваля — рождение ребенка из утробы матери — имеет место в этом незатейливом фильме. На нашем экране так много убивали, убивали, убивали, что смерть почти лишили сакральности. А рождение пока еще напоминает, что жизнь существует, что реальность не совсем перешла в виртуальность и пока еще живого ребенка не достанешь из Интернета.

Кинематографисты полюбили фильм сразу, критики в особенности, а женщины еще того особеннее: мученики конъюнктуры, снобизма и стёба расслабились и отдали ему подручные призы. Все-таки, видимо, жить хочется, а не умереть в кино.

Итак, действительность в разных ее ипостасях и по-разному отразилась в разрозненных фильмах, как в осколках зеркала Снежной Королевы. Из них пока не только слово «вечность», но и слово «кино» не сложить.

Обождем до следующего «Кинотавра»...

НИНА ЦЫРКУН

Пленники горы

«Семь лет в Тибете»

После «Лоуренса Аравийского», «Маленького Будды» и «Последнего императора» тема «Восток — Запад» кажется исчерпанной. Тем более странно почти одновременное появление сразу двух фильмов, в сущности, об одном и том же — об истории взросления и изгнания Далай ламы (четырнадцатой реинкарнации Будды). Впрочем, одно различие между этими двумя лентами сразу бросается в глаза. «Семь лет в Тибете» Жан-Жака Анно — это Восток глазами западного человека; «Кундун» Мартина Скорсезе — попытка вживания, рассказ, который ведется как бы изнутри самого Востока. Другой вопрос, насколько эта (вторая) попытка удалась, насколько такая претензия вообще осуществима.

Фильм Анно строится как нормальный голливудский biopic-travelogue — с модной звездой (Брэдом Питтом, осветленным до абсолютной блондинистости стопроцентного арийца), с авантюрной фабулой, сюжетным балансом «личного» и «общественного», с образовательным наполнением и этнографическим фоном — и свято следует формуле этого жанра. Скорсезе, взяв за основу автобиографическую книгу «Моя страна и мой народ», написанную самим Далай ламой, в духе скорее авторского кино ставит акценты не на выигрышных фабульных моментах, а на диегетических «необязательных» орнаментациях, иллюстрирующих философию буддизма с его главным принципом непротивле-

ния злу. Скорсезе отказался от привлечения звезд и все роли отдал тибетским аборигенам, говорящим по-английски с сильным акцентом. (Соответственно у Анно Брэд Питт — Генрих Харрер и Ингеборга Дапкунайте в роли его жены говорят с заметным австрийским акцентом, и эта нарочитость слишком бросается в глаза, точнее, режет ухо.)

Фильм Анно начинается сугубо по-западному — в сутолоке вокзала. Австрийский путешественник и член нацистской партии Генрих Харрер уезжает за пять тысяч миль от дома, в Гималаи, в экспедицию для покорения вершины, ставшей национальной одержимостью. Четыре предыдущие экспедиции своей цели не достигли. Эта завязка навевает воспоминания о знаменитых «горных» фильмах, в которых снималась спортсменка-красавица Лени Рифеншталь, об уединении фюрера в высокогорной чистоте и безмолвии, где он совершенствовался духом... Для Харрера восхождение на неприступную гору важнее всего на свете. Но обстоятельства его отъезда осложнены отношениями с молодой женой Ингрид, которая скоро должна стать матерью. «Фаустовский дух» первооткрывательства и приключений влечет Генриха прочь от домашнего уюта; жена, естественно, нервничает и всячески старается удержать мужа дома. Но патриархальный уклад жизни Генриху претит; будущее отцовство его нисколько не волнует. В эти минуты Генрих и представить себе не может, что эти чувства когда-либо будут в нем разбужены и что ему предстоит отвоевывать право на отцовство, когда он до него дозреет.

Форшлаг фильма Скорсезе, его психологическая прелюдия принципиально иные. Фильм начинается с медленной, на сверхкрупных планах панорамы в доме будущего Далай ламы, тщательно и любовно вводящей в мир домашнего быта ничем не примечательной крестьянской семьи. И дальше действие движется соответственно тому, как мальчик, в котором якобы реинкарнировал великий Будда, обнаруживает или воспитывает в себе качества, какими должен обладать Просветленный: как он среди множества символических предметов, разложенных перед ним (очки, миска, кинжал и т.п.), выбирает державный скипетр и как преодолевает естественный страх перед крысой, поселившейся в его покоях, потому что уничтожить ее нельзя, как нельзя уничтожать ничто живое по буддийскому этическому закону. Скорсезе старательно воссоздает ритуал за ритуалом, в том числе жутковатый на западный взгляд обряд разрезания на куски трупа отца Далай ламы: куски эти оставляют на съедение орлам-стервятникам. В политической интриге режиссер обходится без нагнетания ужаса или жалостных моментов. Далай ламу с почетом принимают в Пекине, он удостаивается персональных аудиенций у Председателя Мао, и тот даже доверительно сообщает гостю, что с уважением относится к его взглядам, потому что и его собственная матушка была буддисткой. В этих встречах двух загадочных восточных правителей, ведущих диалог больше в умолчаниях и подтексте, чем в открытой беседе, Скорсезе выделяет один штрих — Далай лама в беседе с вождем Народного Китая не может оторвать взгляд от его ярко начищенных ботинок... Между прочим, среди житийных рассказов о Председателе Мао есть такой. В годы бедственной юности ему однажды пришлось выбирать, на что — на обувь или зонтик — потратить последние деньги. Он выбрал зонтик. Разумеется, кундун этой истории знать скорее всего не мог. Скорее всего и авторам фильма этот случай был неизвестен. Но сверкающие штиблеты призваны подчеркнуть «человеческое, слишком человеческое» в могущественном правителе Народного Китая, подобно любому диктатору с лихвой компенсирующем все недополученное в предыдущей жизни.

Анно изображает политические и военные действия китайских коммунистов против почти безоружных и смиренных тибетцев в духе китайского кино 50-х годов. С жесткой прямотой, граничащей с карикатурностью плохого соцреализма, он показывает демонстративное хамство маоцзэдуновских посланцев, нарочито нагло садящихся в присутствии Просветленного и, опять-таки против правил, пялящихся на его лицо во время аудиенции. А также, что особенно оскорбительно, растаптывающих эфемерное создание множества трудолюбивых рук — выложенную из песка священную мандалу. Танки и самолеты, пули и бомбы — все это в избытке у Анно. Скорсезе же передает весь ужас нашествия в видении своего героя, в этом апофеозе войны, гигантском кладбище

трупов, которое все увеличивается и увеличивается по мере того, как отодвигается камера.

Анно вообще избыточен в своем фильме — здесь слишком много и прекрасного (природа), и ужасного (война), и мелодраматического, и приключенческого, а когда кажется, что все средства вызвать зрительское сочувствие уже исчерпаны, фильм завершается невероятной красоты планом: в крутом вираже с высоты птичьего полета камера показывает фигуры отца и сына на пике Нанга Парбат, которого они достигли вместе. Скорсезе же заканчивает свой фильм смиренно — его герой, как простой странник, уходит в изгнание, пересекая границу северной Индии, откуда некогда явился в запретный город Лхаса бежавший из английского плена Генрих Харрер.

«Семь лет в Тибете» — это наглядное пособие по овладению идеологией буддизма для западного человека, конкретное прохождение пути, тяготы которого помогают очиститься от грехов. Этот путь, дао, материализован, претворен в ряд конкретных физических усилий или действий преодоления; это, в сущности, «экшн», в данном случае — прочтение буддизма в виде, адаптированном для завсегдатая «Макдоналдса».

Скорсезе, имея за плечами печальный опыт постановки «Последнего искушения Христа», фильма, за который он получил не только массу критических стрел, но и проклятий и которым сам остался неудовлетворен, даже не пытался препарировать на экране буддийскую метафизику. Внешне интрига «Кундуна» строится как некий обмен ценностями между персонифицированным Западом и Востоком. Однако обмен этот неравноценен.

Генрих Харрер в роли старшего друга и наставника рядом с мальчиком Буддой на самом деле получает от него нечто более важное, нежели сумма европейских знаний, которую сам ему передает. На глазах зрителя лощеный европеец, которому для счастья недоставало только еще одной непокоренной вершины, излечивается от своего эгоизма и становится надежным другом. Более того, Харрер проникается к тибетскому мальчику отцовским чувством и готов цели-

«Семь лет в Тибете»

«Кундун»

ком посвятить себя кундуну. Тем более что собственный ребенок — видимо, по наущению матери, вышедшей замуж за другого, — от своего родного отца отказывается. Но мудрый кундун не принимает этой жертвы и отсылает Харрера туда, где его место, — домой, к сыну.

По сути дела, подлинная история «Кундуна» начинается там, где заканчивается фильм Анно, только она остается впереди, за кадром. Если Генрих Харрер в фильме Анно прошел свой путь от начала до конца, то здесь перед самим Далай ламой открывается тяжкий путь изгнания. Скорсезе в очередной раз проявляет смирение, оставляя своего героя наедине с его миссией. Должно быть, горькие уроки «Последнего искушения Христа» научили Скорсезе тому, что есть вещи, которых лучше не касаться.

Странно, что у Скорсезе никакого упоминания о западном человеке рядом с кундуном нет. А у Анно Генрих Харрер неотступно присутствует — в течение семи лет — рядом с ним, вплоть до того момента, когда выясняется, что ему необходимо покинуть страну. Больше того, Генрих стал учителем и ближайшим другом мальчика, познакомил его с достижениями науки и техники Запада, а также с «важнейшим из искусств». По просьбе Далай ламы под руководством Генриха даже строится кинотеатр — замысел чуть было не срывается, потому что при рытье котлована могут пострадать земляные черви. Бережно собирая их в чаши, землекопы почтительно зарывают их обратно в землю, окропляя водой и верша молитвы.

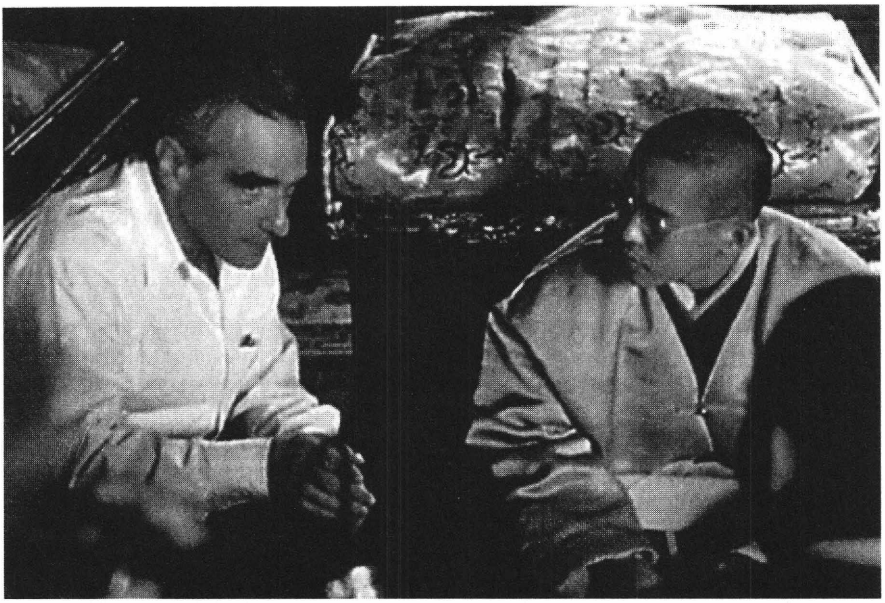
В диегезисе Анно место ритуалов занимают жесты — жесты-действия и жесты-поступки. В них раскрываются «принципы» западного сознания. Пренебрежительный жест, которым Генрих принимает у буддийского монаха картинку с изображением кундуна; жест остервенелого отчаяния, с которым Генрих хватается за колючую проволоку, получив в лагере для военнопленных документы на развод; история с отцовскими часами, которые его друг Петер в трудную минуту вынужден был продать, чтобы купить еду им обоим.

Анно и Скорсезе словно поменялись местами. Создатель «Медведя» сделал фильм подчеркнуто искусственный, весь выстроенный по голливудской формуле, законченный композиционно и содержательно, убедительно подводящий к искомой морали. При этом, конечно, ему не откажешь в определенном изяществе, известной французской стильности — чего стоят хотя бы красоты суровой высокогорной природы, на фоне которой разыгрываются сюжеты, напоминающие сталлоневского «Скалолаза». Скорсезе, напротив, ведет себя как отступник от большого голливудского стиля с его гладкописью, с его жесткой сюжетной структурой, с его любованием культурным героем. «Кундун» — фильм человека усталого и разочарованного; да и то сказать, на счету Скорсезе уже столько больших и разных фильмов. Скандальность «Последнего искушения Христа», барочность «Казино» свидетельствуют о том, что режиссер вошел в слишком плотные слои западной метафизики и ему потребовался глоток разреженного горного воздуха, чтобы освежить, обновить взгляд на вещи. Он с прилежностью первого ученика взялся за разработку «Кундуна». Но, пожалуй, единственное, от чего ему не удалось отрешиться, — тот самый западный background, который, может, и осточертел ему непереносимо. Уже самые первые кадры, вероятно, видевшиеся режиссеру восточно-медитативной преамбулой, выдали на самом деле взгляд западного человека, приближающего и укрупняющего для себя детали чужого мира. И этому человеку не удалось сказать ничего нового на тему «Восток — Запад», чего бы мы уже не знали из «Лоуренса Аравийского», «Последнего императора» и «Маленького Будды».

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

Дорога, которую не выбрали

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЭМИ ТОБИН



Мартин Скорсезе и Тенцин Тутхоб Царонг (исполнитель роли Далай ламы в юности) на съемках

При всей торжественности, элегантности, пышности, при всей избыточности пиротехники «Кундун» стал самым личным фильмом Скорсезе со времен «Бешеного быка». Фильм, находящийся в точке пересечения разных жанров — голливудского байопика и самоуглубленной медитации на темы веры, потери и обретения себя, — находит разрешение этой изначальной раздвоенности в мощной финальной части. Мощной фантастически — настолько, насколько это возможно только в кино.

Тибет на несколько миров отдален от Манхэттена, но «Кундун» можно безошибочно признать картиной Скорсезе: как и в «Таксисте», рассказ в нем ведется от первого лица; подобно «Веку невинности», фильм представляет собой фетишистское исследование высоко ритуализированной культуры; главный драматургический стержень «Кундуна» — душевные борения святого человека, как это уже было в «Последнем искушении Христа».

И как и во всех фильмах Скорсезе, единственный субъект «Кундуна» — власть — помещается внутри традиционного мужского общества, которому угрожает вымирание. Но здесь ставка делается на власть *ненасилия*. В этом смысле учение тибетского буддизма — прямая оппозиция кодексу героя, к которому Скорсезе всю жизнь питает любовь и недоверие одновременно. Человеку, учившемуся на священника до «обращения в кинематографисты», «Кундун» показывает дорогу, по которой не пошли. Отчасти именно благоговение и зависть режиссера по отношению к герою, его попытка идентификации с ним, столь ощутимая в фильме, и делает «Кундун» волнующим произведением.

«Кундун», который обошелся в каких-то 28 миллионов долларов, — один из самых роскошных фильмов, когда-либо произведенных в Голливуде (его совместно финансировали «Дисней» и UGC). Но его красота не декоративна. Это выражение культуры, в которой эстетика неотделима от духовности. В фильме воплощено стремление Скорсезе найти кинематографическую форму, способ-

Публикуется с сокращениями

ную, подобно тибетскому рисунку на песке или тибетской музыке, напрямую выразить религиозные принципы.

Этой картине, сочетающей в себе смутную тему, актерский состав из никому не известных тибетцев и не поддающийся определению жанр, требовались одновременно и большая поддержка со стороны «Диснея», и горячие объятия прессы. «Кундун» не получил ни того, ни другого. Фильм, выпущенный на Рождество для ограниченного показа на двух экранах, в первую неделю пользовался успехом, но вряд ли он сможет привлечь широкую аудиторию.

Когда Майкл Овиц, бывший агент Скорсезе, стал вторым человеком в «Диснее», он призвал Скорсезе, поставив «Кундун» на первое место в планах студии. До сих пор неясно, из высокомерия или по наивности Овиц решил, что Китай — огромный потенциальный рынок для тематических парков типа «Диснейленда» — не поднимет шум из-за откровенно протибетского фильма. Овица уволили еще до окончания съемок. После этого «Дисней» обратился к Генри Киссинджеру за советом, как вести дела с китайцами. Главный администратор компании Майкл Эйснер начал двойную игру, провозглашая художественную автономию студии и одновременно уверяя китайцев, что им не о чем беспокоиться, поскольку картина развалится сама по себе.

В интервью в телевизионном ток-шоу «Чарли Роуз» Эйснер сделал реверанс в сторону Китая, небрежно заметив: «Чего китайцы не понимают, так это того, что у нас в стране новый фильм шесть секунд находится в центре внимания, а через три недели о нем уже все забыли». Можно и не говорить о том, что следующий фильм Скорсезе будет сделан не для «Диснея».

Кинокритики, бьющиеся в истерике по поводу «Титаника», почти не обратили внимания на картину о настоящем современном бедствии. «Кундун» получил несколько искренних положительных отзывов, много вполне уважительных, но отражающих отсутствие понимания смысла фильма, а еще больше — резко отрицательных. «Тайны Лос-Анджелеса» сгребли все основные награды критиков, «Кундуну» же достались чисто символические призы, больше напоминающие плевок в душу, — за лучшую операторскую работу и за музыкальное сопровождение.

Скорсезе не привыкать к высокомерию со стороны прессы. «Уже после того как был проигнорирован «Бешеный бык», я знал, что мне карьера любимчика не светит», — говорит режиссер. Больше его злят снисходительные упоминания о «тибетском шике». То, что неуважение, проявляемое к культуре Тибета, волнует Скорсезе больше, чем пренебрежение к его картине, свидетельствует о том, что в нем что-то изменилось во время работы над «Кундуном».

Эми Тобин. Я помню наш разговор, состоявшийся несколько лет назад, как раз перед началом съемок «Казино». Уже тогда вы были увлечены «Кундуном», и я пыталась разобраться, почему вы хотите сделать этот фильм. Тогда мне показалось, что предмет вашей увлеченности — Далай лама, что он производит на вас завораживающее впечатление.

Мартин Скорсезе. Далай лама заинтересовал меня в 1989 году, когда ему присудили Нобелевскую премию. До этого я о Тибете вообще ничего не слышал. Тибет нам неинтересен — тибетцы никого не бомбят. Но потом я вгляделся в Далай ламу, когда его показывали по телевизору, и начал понимать масштаб ситуации. То, как он себя вел, меня заворожило. Позже мы с Мелиссой[1] познакомились с ним, и я понял, что хотел бы походить на этого человека. Ничего подобного я не испытываю по отношению ко многим клирикам моей религии. Я всегда хотел сделать фильм о священниках и монахах, которым пришлось переступить через собственное «Я». Когда я вижу человека, который всей своей жизнью воплощает сострадание, доброту и терпимость, всеми нашими религиями провозглашаемые, но не проявляемые, который придерживается самой революционной концепции — ненасилия, я не могу не поддаться его обаянию.

Эми Тобин. Вы когда-нибудь пробовали медитировать?

[1] Мелисса Мэтиссон — соавтор сценария «Кундуна» — *Прим. ред.*

Мартин Скорсезе. Я католик, не буддист. Я нахожу медитацию очень сложной. Но хотя я часто злился, когда делал фильм — из-за погоды, из-за лошадей, которые не хотели двигаться строго по отметкам, я понял, что вполне возможно погрузиться в эту самую медитацию, избавиться от злости и безумия и просто сохранить покой внутри себя. Есть разные способы, и я ими часто пользовался. Настоящая медитация для меня очень трудна. У меня были проблемы с этим еще в то время, когда я мальчиком прислуживал в церкви. В общем, главное — ни о чем не думать. Я этого не знал. Мне позвонил Бертолуччи, когда я приступал к съемкам, и спросил: «Ты уже узнал, что все есть форма, а форма есть пустота?» Нет, я все всегда узнаю последним. Но, слава Богу, теперь я располагаю этой информацией. *(Смеется.)*

Эми Тобин. «Кундун» — один из редких фильмов, где смысл воплощен в единственно соответствующую ему форму. Когда Далай лама говорит о том, что прошлое, настоящее и будущее едины, — это буддизм, но ведь это еще и про монтаж. Это похоже на слова Дзиги Вертова: «Кино-глаз — это победа над временем».

Мартин Скорсезе. Мы снимали в соответствии со сценарием, но потом, во время монтажа, мы с Тельмой Шунмейкер и вправду делали перестановки, нарушая первоначальную последовательность эпизодов. Над сценарием мы с Мелиссой работали несколько лет. На четырнадцатом варианте обнаружили, что вернулись к первому и второму. Я пытался впихнуть туда исторические аспекты драмы, но потом мы поняли, что это не нужно. Получится лишь нагромождение эпизодов, и все станет тривиальным, обычным. Хотя даже некоторые шедевры, например, «Лоуренс Аравийский», были сделаны как исторические эпопеи, все равно такая форма представляется мне тривиальной. Я хотел ухватить суть тибетцев, понять особенности их духа, характера: кто они, что есть их культура и их религия? Поэтому в монтаже мы вернулись к начальным вариантам, но сделали их с точки зрения Далай ламы. Единственный способ снять фильм — ведь я не буддист и не авторитет в истории Тибета — заключался для меня в том, чтобы оставаться с этим народом, оставаться с ребенком, который взрослеет в фильме от двух до двадцати четырех лет, и смотреть на все его глазами.

А потом мы с Тельмой посмотрели первый монтаж, и я сказал: «Надо переставлять сцены». Мы начали переставлять сцены, не обращая внимания, в каком монастыре они сняты и, до некоторой степени, в какой части света. Некоторые эпизоды мы превратили в сны, не отмечая, где сон начинается и где кончается. Мы просто имели дело с эмоциональным содержанием. Там была линия повествования, но мы следовали лишь канве. И когда этот вариант монтажа был найден, я обнаружил, что именно так и надо делать, чтобы создать ощущение Тибета, а не какой-то там Шамбалы — мифической страны всеобщего благоденствия. Не знаю, может, я и наивен, но есть тибетские мистики, которые раздвигают пределы духовного и идут дальше. Это не означает, что нет ни католиков, ни христиан, ни евреев, ни мусульман, способных на это. Но Тибет окружен горами, и его жители не могут выйти за эти пределы, поэтому обращаются внутрь. И должно быть что-то такое, что мы можем из этого извлечь. И вот мы с Тельмой все крутили картинки туда-сюда, но это дело очень беспокойное, потому что не знаешь, что получится. Полет без страховки.

Поскольку это не традиционная драма, нас волновало, какое время фильм сможет держать зрителей. Ведь до вторжения китайцев (примерно в середине картины) в «Кундуне» нет конфликта, нет активного действия, а после вторжения конфликт настолько ошеломляющий, что его можно постигать лишь на личном или душевном уровне. Мы могли бы показать конфликты в семье Далай ламы или политические конфликты с Ретином Ринпоцхе (это лама, обнаруживший Далай ламу), который реально совершил попытку переворота. (Тот парень просто-таки рэкетом занимался. В людях всегда гнильца есть.) Но мы хотели погрузить зрителей в этот очень безмятежный мир, а потом резко взорвать его.

Я больше не хочу делать фильмы, подобные «Мысу страха», основанные на обычном сюжете. Мне становится скучно. Работать для других, не для себя... В нашем возрасте от этого тоска берет. Поэтому каждый проект должен быть особым.

Прежде всего мне не давали скучать исполнители — все они восхитительны. Тот юноша, что играет Далай ламу постарше, создал одну из лучших ролей года.

И то, что он делает, — это не перевоплощение: я взял то подлинное, что в нем было. И если говорить о Мао Роберта Лина — здесь тоже не шла речь о перевоплощении. Единственное, что я мог сделать с Мао, это использовать то, что мне про него рассказывал Далай лама: Мао говорил очень медленно, словно каждое слово имело огромную важность. И двигался он очень медленно, думаю, из-за лекарств, которые принимал, потому что у него легкие были поражены еще до Великого похода. Когда Мао сказал: «Религия — это яд» (именно это он произнес, встретившись с Далай ламой), — он придвинулся к нему на диване близко-близко. Далай лама больше не мог на него смотреть, он просто смотрел на начищенные ботинки Мао и думал о том, что этот человек собирается смести все и вся.

Скорее всего Мао был гангстером. Я всегда испытывал нездоровую тягу к гангстерам. Некоторые из них были прообразами моих персонажей. Очевидно, меня интересует проблема власти, властных амбиций.

Эми Тобин. Вы репетировали с теми, кто снимался, как с актерами?

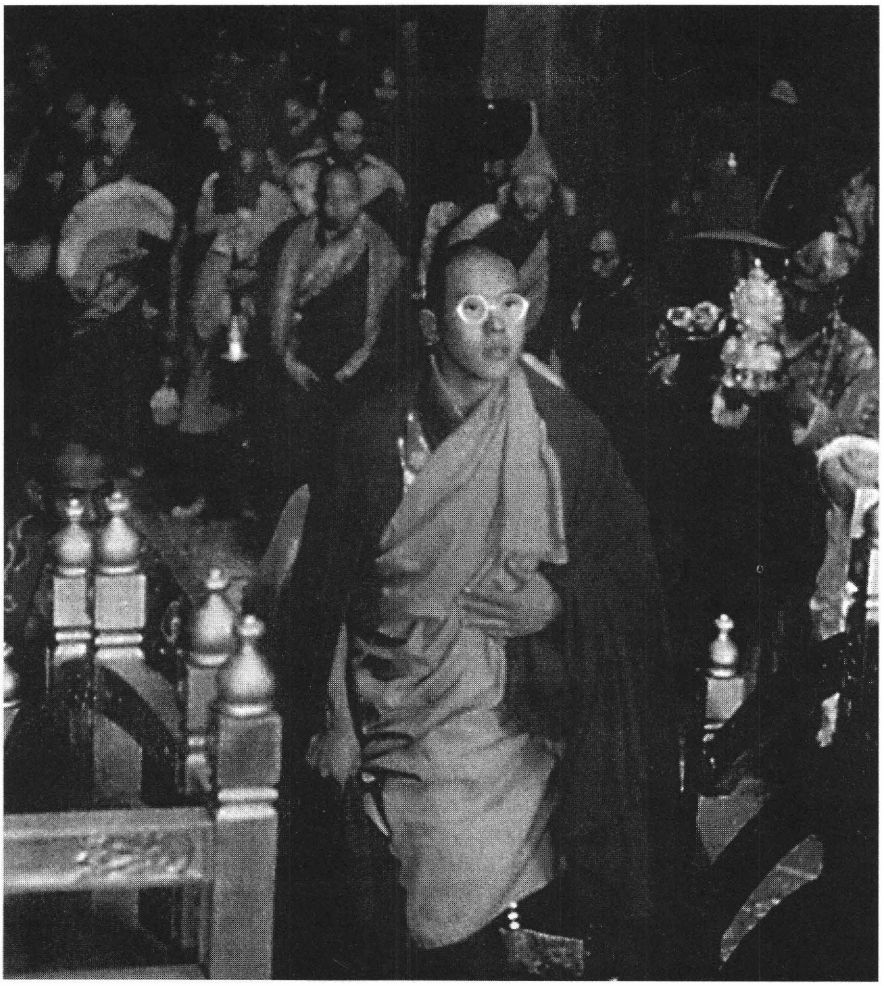
Мартин Скорсезе. Да. За две недели до начала съемок мы провели читку. Тибетцы и самостоятельно работали над текстом, и даже детишек натаскивали. Ставка для них была высокая: они представляли свою культуру. Для них съемки были большим испытанием, потому что они очень застенчивые люди. В них была неловкость, неуклюжесть, которая мне нравилась. Через полторы недели съемок лед был сломан. И мы репетировали и репетировали, а дней через пять они уже разобрались с метками, с повторением слов, со светом, который должен падать на них определенным образом. Идея состояла в том, чтобы исполнители чувствовали себя как можно комфортнее. Они по-настоящему жили фильмом, они сами — этот фильм, в кадре — их бытие. В каком-то смысле именно они были режиссерами. Они заставили меня смотреть на вещи определенным образом — кадрирование, перемещения камеры, покой неподвижной камеры, которую я подолгу заставлял всматриваться в эти лица, в невероятное смятение чувств, кипящих внутри, несмотря на внешнее спокойствие. В картине появилось что-то, чего я не знал, они принесли это неожиданно, как дар. Например, они бросали шарфы в конце. Я думал, это они медитируют, но кто-то сказал: «А теперь мы бросаем шарфы. Так положено». Отлично, но давайте, сказал я, сделаем крупный план матери, бросающей шарф, и давайте сделаем это на трех разных скоростях, дадим проводку. Вот такое удовольствие было снимать этих людей. Малыш Кунга — Тулку Джамианг Кунга Тенцин, игравший пятилетнего Далай ламу, — был великолепен. Он брал на себя съемку. Он делал меня. А двенадцатилетний Гюрме Тетхонг выглядел иначе. И восемнадцатилетний Царонг — какая фактура! И с очками у него так здорово выходило. Близорукость — естественная и подлинная деталь, но это еще и метафора: то, как герой обращается с очками, напоминает пользование телескопом. Он изучает, исследует реальность, как изучают далекую звезду. Когда он в Тибете, он пытается заглянуть за стену горы — что там? А потом, в самом последнем кадре, уже в изгнании, он пытается оглянуться — на свою родину и на свою жизнь.

Эми Тобин. А как реагируют на фильм тибетцы?

Мартин Скорсезе. Пока положительно. Они очень тронуты. Возможно, это такая картина, которая сделана больше для тех, кто уже «согласен» с темой. Я хотел снять фильм, который посмотрели бы все, но одновременно чтобы тибетцы могли почувствовать, что он — выражение их культуры, как если бы они сделали его сами.

Эми Тобин. Кажется, в этом фильме больше наплывов, чем в любой другой вашей работе. Эти частые наплывы создают впечатление воспоминаний.

Мартин Скорсезе. Я с самого начала знал, что некоторые кадры завершат наложения или наплывы. Я знал это, когда снимал. Мы подумывали о том, чтобы всю картину сделать воспоминанием. Например, Данте Феретти, художник-постановщик, выстроил многие комнаты с максимальной тщательностью. Но одна из них — комната, где был огромный Будда, комната, где он сидит на троне, — была отчасти воображаемой. Это впечатление ребенка. Вчера вечером я был в Короне, в Куинсе — я там родился. Мы там жили с 1942 по 1950 год. И с тех пор я там ни разу не был. И вот мы объехали вокруг нашего домика на две семьи. Там было темно, и все же я сразу сказал: «Это тот самый дом». Он на том



«Кундун»

же месте. Он появился из темноты, но я знал, как выглядит кладка. И вот мы весь фильм старались воссоздать впечатления ребенка.

Эми Тобин. В ваших фильмах всегда много музыки, но этот — чуть ли не опера.

Мартин Скорсезе. Я не очень-то разбираюсь в современной музыке. Но когда я посмотрел картину Пола Шредера «Мисима: жизнь в четырех главах», а потом «Коянискацци» Годфри Реджио, я сказал, что когда-нибудь с радостью сделал бы фильм, который бы просто напрашивался на музыку Филипа Гласса. А потом я побывал в Нью-Йорке на нескольких благотворительных концертах в пользу Тибета, и Гласс всегда выступал. Мне нравится эмоциональность его музыки, и в то же время в этой музыке есть интеллектуальная дисциплина. Гласс потом признался, что двадцать лет ждал подобного проекта.

Эми Тобин. Расскажите мне о технической стороне эпизода, который сравнивают с кадрами из «Унесенных ветром», — о кошмаре Далай ламы, где он в окружении тысяч убитых монахов. Это цифровая обработка? Кажется, что камера не только наезжает и отъезжает, но и дает более широкий угол — вроде сочетания ренессансной перспективы и плоской картинки тибетского искусства.

Мартин Скорсезе. Угол действительно увеличивается, но это реальный кадр. Мы не увеличивали угол цифровым способом. Цифровым способом мы копировали группы монахов. Реальный кадр — это лишь кружок монахов вокруг героя и много свободного пространства вокруг них. Потом мы пересняли монахов цифровым способом и вставили туда. Монахов вообще-то было две сотни. Этот сон и сон о пруде с кровью — кошмары, которые Далай ламу действительно преследовали в то время, он рассказывал про них Мелиссе. И я подумал: этого достаточно, нам не нужны армии, вторгающиеся в Тибет. А облако крови, сте-

кающей в пруд, — это, конечно, тот замечательный эпизод в картине Марио Бавы «Кровь и черное кружево» *(зловеще смеется)*, когда женщина в ванне... она мертва, и у нее черные волосы, бледное лицо и ярко-красные губы, а ванна белая, и кровь поднимается.

Эми Тобин. Реакция на фильм очень своеобразная.

Мартин Скорсезе. Странная реакция. Думаю, кое-кому из критиков «Кундун» кажется недостаточно «чистым». Здесь нет ощущения, что ты на грани документализма. Нельзя не заметить огромную машину, что делала этот фильм: он и не мог не быть американским фильмом. И это приводит блюстителей «чистоты» в бешенство. А с другой стороны, он недостаточно театрален, чтобы потрафить тем, кто балдеет от картин, сделанных большими студиями. Но мне как раз интересно то, что это некий гибрид, потому что мне кажется, что если не будет гибридов, кино остановится, перестанет развиваться. Не допуская влияния других культур, иностранных фильмов, мы пожираем собственные потроха. Нам нужны гибриды, нужны попытки куда-то прорваться, сделать, может, какие-то ошибки или их не делать — это потом будет видно. А еще нам навязали то, что пресса называет «тибетским шиком». «Голливуд взялся за Тибет». Эта позиция так цинична. Это позор. Из-за того, что некоторые люди достаточно отзывчивы, чтобы стремиться кому-то помочь, пресса выставляет их на посмешище. Стыдно.

Другой идиотский приговор таков: «Кундун»-де недостаточно критично показывает Тибет. Словно тот факт, что Тибет был теократией, оправдывает вторжение китайцев. Да, у тибетцев была плохая система управления, и ее надо было менять. Но разве для того, чтобы ее изменить, надо было положить столько людей и разрушить почти все монастыри? Ладно, у США с Китаем прочные деловые связи, поэтому нам надо быть поосторожнее. Если б у нас не было никаких дел с китайцами, они были бы хуже всех — Мао выставляли бы вроде аятоллы Хомейни. Это фарс в стране, которая семь лет назад начала войну за нефть — лила кровь за нефть, чтобы у нас было несколько дополнительных рейсов до Лос-Анджелеса. Позорнее некуда. Но что еще обиднее — это цинизм прессы по отношению к тем, кто занимается тибетцами, сотрудничает с ними. Когда «Дисней» выстоял перед китайцами и заявил: «Мы будем продолжать делать фильм», — появилась статейка в «Тайм». Там говорилось, что «Дисней» продвигает историю жизни Далай ламы, а потом: «Вот это — настоящий блокбастер!» Кто эти люди? Покажите лицо. Это же надо — «настоящий блокбастер»!

Это не блокбастер. Это не «Лоуренс Аравийский». Это что-то другое. У нас шоры на глазах, и когда речь заходит об азиатах, мы не воспринимаем рассказ серьезно.

Эми Тобин. А рецензия Дэвида Денби в «Нью-Йорк мэгэзин», где говорится, что вы, наверное, просто не можете сделать фильм .ipo буддизм, потому что буддизм — это пассивность. Что он хочет сказать? Что вам позволено делать только динамичные фильмы?

Мартин Скорсезе. Это напоминает мой разговор с Элиа Казаном несколько лет назад. Он сказал: «Да, я могу снимать фильмы с интригой и нормальным традиционным действием. Но мне интересно снять фильм о пассивных персонажах, где бездействие является действием. Это важно. Ибо дает возможность понять, способен ли ты проникнуть в душу человека». Может, в «Кундуне» мы этого добились не в полной мере. Но я слышал от некоторых, что все-таки многое в этом плане нам удалось. Сколько еще лет нам нужно, чтобы освоить неактивное кино? Вот польский кинематограф сделал что-то отличное от нас. И русское кино. Есть один новый фильм Сокурова — «Мать и сын», мне говорил про него Пол Шредер. Это тоже другое кино. Почему американцы не могут делать такое кино? Да, разумеется, мы имеем дело с рынком, с Лос-Анджелесом. Это тяжелый город.

Эми Тобин. Хотели бы вы снова взяться за фильм, подобный «Кундуну»?

Мартин Скорсезе. Несомненно. Для этого и живешь.

Sight and Sound, 1998, January

Перевод с английского В.Малахова

ЮРИЙ АРАБОВ

Полет Гоголя

«Вий»

Когда думаешь о наследии Гоголя, то ловишь себя на мысли, что повесть «Вий» стоит особняком в творчестве классика, вернее, этой повести крайне не повезло с критическим анализом. У Белинского она попала в разряд «фантастических», и ей, следовательно, было отказано в каком-либо полезном содержании. Особой «веселости» хутора близ Диканьки в «Вие» не наблюдалось, значит, и по линии юмора повесть сильно не дотягивала до первых литературных опытов Гоголя. Так что великий критик лишь пожурил начальную редакцию текста, справедливо отметив, что чем подробнее Гоголь описывает сказочные ужасы, тем читателю становится менее страшно... Мнительный Николай Васильевич внял этому совету и в новой редакции убрал некоторые подробности в описании инфернальных чудищ, искушающих философа Хому Брута в заброшенной церкви... Однако факт дотошной отделки повести (а последняя, основная редакция примыкает по хронологии к написанию первого тома «Мертвых душ») доказывает, что сам Гоголь придавал своему «пустяку» определенное значение хотя бы на уровне интуиции. В письмах он, кажется, ничего не пишет о «Вие», однако возвращается к рукописи снова и снова...

Интересно, что у подростков, впервые знакомящихся с русской литературой (вскоре, правда, таких чудаков не будет совсем), «Вий» чрезвычайно популярен

именно из-за своей бескорыстной фантастичности, «ужасности». Пока в кино не было Фредди Крюгера и распотрошенных им нимфеток, его с успехом заменял гоголевский монстр хотя бы в советском кинематографическом эквиваленте. Леонид Куравлев, игравший непутевого батюшку, гонял по экрану кавказскую пленницу Наталью Варлей, и все были довольны, удовлетворены хотя бы тем, что вот гайдаевский Шурик, несмотря на свою расторопность, не мог укротить эту девушку, а Куравлев одолел, сдюжил, не подвел... Уже более тридцати лет прошло с тех пор, как фильм «Вий» вышел на экраны, время изменилось и спятило окончательно, а телевидение нет-нет да и порадует нас этим нестареющим кинополотном, и мы в очередной раз, глядя на маленьких скелетиков и прочую нежить, зададимся вопросом: а был ли вообще Гоголь писателем, даже не гением, а сколько-нибудь литературно одаренным человеком? Потому что придумать и написать такое мог лишь законченный, отпетый графоман...

И только обратившись к каноническому тексту, мы вдруг поймем, что сама повесть, как это ни покажется странным, не имеет прямого отношения не только к фильму «Вий», но и к распространенным нашим представлениям о сказочном сюжете, где семинарист, очертив себя магическим кругом, отпевает три ночи кряду пугающего его мертвеца.

1

Прежде всего зададимся вопросом, *кто* и *кого* отпевает? И тут же поймаем себя на чувстве, что автор статьи с первых же страниц начинает дурить нам голову... Неужели непонятно? Священник-семинарист (молодой специалист, по-нашему) отпевает гнусную ведьму. Та не хочет, чтобы ее отпевали, встает из гроба, наконец напускает на Хому Брута команду инфернальных братков, того же поганого Вия, Брут помирает от страха, и тут же кричат утренние петухи. Все ясно, словно в кроссворде иллюстрированного журнала.

Однако вопрос этот не столь прост, как может показаться с первого взгляда. Дело в том, что отпевающий священник является... убийцей. Причем *убийцей* не кого-нибудь, а девы (панночки, ведьмы), которую он отпевает. Об этом у Гоголя сказано вполне определенно:

Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.

— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы.

Это была та самая ведьма, которую убил он.

Что сказать на это?.. Перед нами гениальная по своей гротескности и драматичности ситуация. В плане гротеска она может вполне соперничать с Беккетом и Ионеско, думая же о ее трагической глубине, вспоминаешь Шекспира. Герой повести Хома Брут, готовящий себя к духовной карьере, конечно же, не имеет никакого морального права отпевать панночку именно потому, что сам является причиной ее смерти. Можно, правда, возразить, что Хома убил «не нарочно», из самообороны. И это так — панночка, оборотившись старухой, как вы помните, оседлала нашего героя на постоялом дворе, чтобы Хома, аки летучий конь, нес ее на себе по ночному небу... Эта сцена крайне важна, и к анализу ее мы еще вернемся. Однако убийство есть убийство. И нелегко представить себе, что молитвы совершившего это тяжкое преступление человека, молитвы без собственного покаяния как-то помогут душе мертвой панночки обрести покой. Тем более что убийца — будущий священник. Кстати, и фамилия героя Брут имеет, конечно, не только пародийный оттенок. Брут, в смысле «...и ты, Брут!», в смысле убийца...

Но не преувеличиваем ли мы? Ведь перед нами всего лишь «сказка». И в сказке возможно все. Ведь ведьма явно «плохая», следовательно, и ее убийство вроде и не грех... Все равно что убить Змея Горыныча или Кащея Бессмертного. Ведь никто не обвиняет Доброго Молодца в том, что он своим мечом-кладенцом уменьшил царство нежити на один или два экземпляра... Однако и с тем, что панночка есть ведьма, тоже не все ясно. Этот, казалось бы, неоспоримый факт требует уточнений.

С одной стороны, панночка у Гоголя предстает во всем своем ведьминском великолепии. Она и летает по небу, и оборачивается в собаку, и пьет кровь у го-

довалого ребенка (Хома слышит эту историю из уст дворового человека Дороша), а уж после своей смерти вообще не может успокоиться, встает из гроба и зазывает себе на помощь потусторонних чудовищ. Все так. Однако эти, казалось бы, неоспоримые дьявольские качества дополняются Гоголем рядом оговорок, которые оставляют вопрос о панночке открытым. В повести проходит рефреном мысль о том, что ведьму вообще распознать... нельзя! Странное противоречие. Но обратимся к тексту.

— А что, дядько, — сказал молодой овчар с пуговицами, — можно ли узнать по каким-нибудь приметам ведьму?

— Нельзя, — отвечал Дорош. — Никак не узнаешь; хоть все псалтыри перечитай, то не узнаешь.

Довольно дикое для персонажей повести утверждение. Ведь все, казалось бы, в этом вопросе ясно... Продолжим цитирование.

— Можно, можно, Дорош. Не говори этого, — произнес прежний утешитель. — Уже Бог недаром дал всякому особый обычай. Люди, знающие науку, говорят, что у ведьмы есть маленький хвостик.

— Когда стара баба, то и ведьма, — сказал хладнокровно седой козак.

— О, уж хороши и вы! — подхватила баба, которая подливала в то время свежих галушек в очистившийся горшок, — настоящие толстые кабаны.

Логично принять это утверждение за гоголевский юмор. Оно таковым и является. Но буквально в последних строках повести подобная сентенция повторится как некий смысловой вывод, как итог описываемых событий. И дан этот вывод в разговоре двух семинаристов о смерти Хомы.

— А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы.

Этот повтор комического, по сути, высказывания обращает на себя серьезное внимание. Ведьмы — «все бабы». Вот почему их так трудно распознать, хоть «все псалтыри перечитай». Вот почему тот же псалтырь не помогает Хоме Бруту в противостоянии с панночкой, которая, как и «все бабы», с одной стороны — ведьма, а с другой — очаровывающая любого «доброго христианина» красавица.

Так что на заданный выше вопрос, *кто* и *кого* отпевает, мы можем ответить следующее. Поскольку ведьма у Гоголя — это не совсем ведьма, а священник — не совсем священник, ибо он убил, то герой повести Хома Брут скорее всего отпевает не только свою жертву, но и самого себя. Причем делает это крайне неудачно.

И тут настала пора поговорить об эротическом характере интриги «Вия».

2

Эрос в повести буквально мозолит глаза. Чувственностью и плотской страстностью пропитаны многие ее страницы. В этом плане совершенно беспрецедентен рассказ, услышанный Хомой Брутом, о псаре Миките.

— Как только панночка, бывало, взглянет на него, то и повода из рук пускает, Разбоя зовет Бровком, спотыкается и невесть что делает. Один раз панночка пришла на конюшню, где он чистил коня. Дай, говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. А он, дурень, и рад тому: говорит, что не только ножку, но и сама садись на меня. Панночка подняла свою ножку, и как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то, говорит, чара так и ошеломила его. Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь, по всему полю, и куда они ездили, он ничего не мог сказать; только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо его лежала только куча золы да пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сам собою. А такой был псарь, какого на всем свете не можно найти.

То есть сгорел от любви человек. Эту метафору, этот словесный оборот Гоголь расширяет до фабульного рассказа, внешне вполне сверхъестественного, но по сути эротического, любовного («чара так и ошеломила его», «нагая, полная и белая ножка»). И, конечно, квинтэссенцией эротической темы повести является ночной полет Хомы Брута и ведьмы, которая на этот раз предстала не красавицей с «нагой ножкой», а отвратительной на вид старухой. Тут нам, чтобы не быть голословными, понадобится обильное цитирование оригинала, заранее предупреждаем об этом читателя. Предварительно отметим, что знаменитая сцена помещена Гоголем в первую треть повести, то есть в завязочную часть композиции, которая должна устанавливать восприятие читателя определенным образом.

Итак, начнем... Семинарист Хома Брут и двое его приятелей, отправившись на летние вакансии, заблудились в пути и попали на постоялый двор. Владелица его, отвратительная на вид старуха, положила друзей на ночевку в разные места. Нашего героя Хому она поместила в хлев. Стоило Бруту немножко опомниться и поудобнее в нем расположиться, как вдруг...

Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

— А что, бабуся, чего тебе нужно? — сказал философ.

Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками.

«Эге-ге! — подумал философ. — Только нет, голубушка! устарела». Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему.

Прервем цитирование и отметим знаменательную фразу: «Только нет, голубушка! устарела...» Она говорит сама за себя и не нуждается в толковании. Строчкой ниже Гоголь уже совершенно снимает всякие сомнения на этот счет.

— Слушай, бабуся! — сказал философ. Теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться.

«Вий»

Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова.

Далее она все-таки хватает своего постояльца, залезает к нему на спину, и они вместе поднимаются в черный ночной воздух. Следует божественное описание полночного полета, божественного в литературном смысле. Этот кусок — один из лучших, написанных Гоголем за всю жизнь.

Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое. [...] Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу.

Обратим свое внимание на «томительное сладкое чувство» от этого сверхъестественного и, казалось бы, ужасного полета.

Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, — и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде...

Красоту языческого мира, вот что открыл Хоме Бруту этот полет. Мира — невиданного ранее, незамеченного, отвергнутого людьми давным-давно.

Пот катился с него градом. Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение.

По-видимому, обозначение «томительного и сладкого чувства» крайне важно для писателя в этой сцене, если он повторяет его на протяжении не слишком длинного куска.

И тогда Хома, испугавшись собственных ощущений, начал молиться. И мир перед ним вновь обрел знакомые заурядные черты.

Густая трава касалась его, и уже он не видел в ней ничего необыкновенного. Светлый серп светил на небе.

Отметим крайнюю скупость описаний этого «обычного мира» после прочтения христианской молитвы. По стилистике тут резкий контраст с пиршеством мира языческого, что дан Гоголем ранее темпераментно и поэтически ярко.

Что происходит далее? А далее происходит не более и не менее, как смена поз героев, летящих по ночному небу.

«Хорошо же!» — подумал про себя философ Хома и начал почти вслух произносить заклятия. Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину. Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой.

Развязка сцены уже близка, и она имеет весьма жестокий характер.

Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха?

Когда автор этой статьи делал киносценарий по «Вию» для питерского режиссера О.Тепцова, то последнего крайне мучил вопрос, а при чем тут полено? Откуда оно взялось? Странное какое-то, подозрительное... Так бывает, особенно у режиссеров, когда сознание цепляется за какую-то деталь, на первый взгляд необязательную, и ищет мотивировку. Тогда мы ничего не могли придумать кроме того, что полено просто валялось на земле... Разве не так?

«Ох, не могу больше!» — произнесла она в изнеможении и упала на землю.

Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез.

Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух.

Убийство произошло. Но не только оно и не столько оно... К сожалению, русский язык не слишком приспособлен для описания подобных материй. Как, не отпуская сальности и не впадая в пошлость, рассказать о том, что происходит между двумя людьми наедине друг с другом? И еще под покровом ночи, когда месяц светит, а еще и в пост? Не знаю. Гоголь попробовал, не слишком, кстати, и шифруя написанное. Но мы, увы, не Гоголи. Так что придется нам, впадая в двусмысленность, подытожить впечатления от этого совсем недвусмысленного куска.

Перед нами, без всякого сомнения, сцена соблазнения старухой-девой молодого священника во дни Петровского поста, который происходит в начале лета. Самое поразительное здесь не литературное мастерство, с которым кусок написан, а то, что почти за столетие до открытия психоанализом сновидческих структур сознания Гоголь уже интуитивно знает, *как* образно описывать интимную сцену, *какая* метафора этому соответствует. В XX веке полет в небе двух любовников стал общим местом. (Вспомним летающих любовников Шагала.) Но в первой половине XIX века этого не знал никто, за исключением, кажется, Николая Васильевича. Он знает. Он умеет. И делает это с блеском.

Говорят, что Гоголь никогда не касался женщин и не имел представления о плотской стороне любви. Позвольте в этом усомниться. Некоторые детали процитированной сцены говорят об обратном...

Но здесь прервемся и перечислим основания, которые дают нам право утверждать, что перед нами именно любовная сцена, а никакая другая. Нам придется немного повториться, но это необходимо, чтобы двинуться дальше в глубь гоголевского сюжета и текста.

Первое — завязка куска. Слова Хомы о том, что «голубушка... устарела» и что «теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться». Это, безусловно, эпиграф, смысловой ключ к происходящему далее.

Второе — повторяемое автором описание душевного состояния молодого священника: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу». И далее: «...Он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение».

Третье — живописный фон, на котором проявляется состояние Хомы. Возникновение, в частности, русалки. Она, эта обнаженная дева с рыбьим хвостом, вообще является эротическим символом славянских сказок. Именно благодаря своей любовной силе она и увлекает одиноких путников на дно, в омуты рек и плотских наслаждений, из которых нет возврата. Русалка, кстати, описана Николаем Васильевичем вполне подобающе своим главным качествам, перечтите кусок, а мы цитировать его снова не будем.

Четвертое — смена поз Хомы и старухи, несущихся в ночи: «Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину».

Если рассматривать этот, вроде бы незначащий момент со сказочных позиций, то все равно нельзя отрицать, что Хома вместо пассивной стороны стал стороной активной, сам начал гнать старуху вперед. Непонятно, кстати, почему молодой священник просто не пустился наутек, освободив себя от таинственного наездника, ведь именно в этом и была поначалу его цель. Но Хоме этого оказалось мало. Он «вскочил, в свою очередь, к ней на спину». Впрочем, подобные вопросы возникнут лишь у того, кто не увидит в этой сцене очевидного...

Пятое — финал всего куска. Фраза красавицы: «Ох, не могу больше!» Этот текст рифмуется с эпиграфом, с «устаревшей голубушкой», по смыслу он — о том же и подтверждает любовный характер разбираемой сцены.

Кстати, после этого Гоголь говорит о Хоме: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи».

Выходит, что философ до этого лупил ведьму «поленом», стоя... на четвереньках! Согласитесь, это не слишком удобная позиция для подобной расправы. Другое дело, если полено использовалось не совсем обычно или же словом «полено» обозначено то, что имеет лишь его видимость...

Но здесь русский язык начинает трещать по швам.

Что же произошло с Хомой Брутом на постоялом дворе во дни Петровского поста? Он был соблазнен, точнее, изнасилован хозяйкой постоялого двора. Внутри «томительно-страшного» происшествия философу открылась красота ночного мира, невиданная и неведомая ему раньше. За счет такого специфического «полета» старуха омолодилась и превратилась в красавицу с «растрепанною роскошною косою». Ее-то и убил Хома Брут. И убил, неожиданно полюбив.

Именно так. Полюбив. Потом, когда красавица будет лежать в гробу, философ не один раз поймает себя на этом чувстве.

Старый сотник-отец пригласит Хому Брута (по просьбе умершей дочери) на отпевание ее грешной души. И вот что увидит будущий священник:

Трепет пробежал по его жилам: перед ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться смехом блаженства, потопом радости...

И позднее, когда труп окажется в маленькой сельской церкви, священник поймает себя на тех же чувствах:

Он подошел ко гробу, с робостию посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз.

Такая страшная, сверкающая красота!

Именно «страшная красота» и тяга к ней начинающего, неокрепшего духом молодого священника является главной причиной его гибели. Он не может до конца разобрать, кто перед ним, старуха или молодица? Отвратительный труп или сверкающая красавица? Живая или мертвая?..

Кстати, тут же Гоголь дает еще одно недвусмысленное указание на то, что Хома — убийца.

Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатилась слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови.

Кровь, по народным поверьям, показывается у мертвого тела лишь тогда, когда к нему приближается убийца.

Мы начали свои рассуждения с замечания о том, что вся ситуация с отпеванием является сверхпарадоксальной, потому что убийца вынужден отпевать свою собственную жертву. Но абсурдность увеличивается еще и тем, что палач Хома любит жертву плотски, любит и тогда, когда она, жертва, загнана рукой «философа» в тесный гроб...

И здесь мы подходим к узловому пункту сюжета Гоголя. Конечно, Николай Васильевич не писал всецело эротической истории. Любовный чувственный элемент служил лишь вспомогательным средством для того, чтобы достичь главной цели.

Так опытный стрелок целится «чуть-чуть мимо», а попадает в самое яблочко.

3

Убитая панночка у Гоголя таинственным образом зарифмована с природой, с тварным миром. Пейзаж, который наблюдает Хома в своем волшебном полете, с одной стороны, уникально красив:

Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря [...].

Но тот же пейзаж после прочтения молитвы, словно избушка на курьих ножках, поворачивается к Бруту передом, в котором «нет ничего необыкновенного», и «прозрачное море» просто оказывается густой некошеной травой.

То же самое происходит с убитой. Хома замечает «уста — рубины, готовые усмехнуться смехом блаженства, потопом радости», и вдруг:

Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу.

Если мы внимательнее вглядимся в гоголевский текст, то отыщем развернутую метафору, которая с небольшим изменением прилагается автором и к трупу панночки, и к описанию природы:

Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами.

Это описание взято из сцены в церкви, когда ведьма уже покоится в тесном гробу. А вот почти та же метафора из сцены полета, мы уже цитировали ее, но возьмем на себя смелость повторить:

Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами.

Похоже, не правда ли? Интересно, что и то, и другое описание касается *зрения,* причем зрения необычного. Можно, оказывается, и «глядеть закрытыми глазами», и «спать с открытыми»... Не повторяет ли Гоголь нечто подобное еще раз, в самом конце повести? Конечно. Причем этот повтор, становящийся характеристикой родственных друг другу объектов и явлений, уже касается самого Вия, послужившего причиной непосредственной смерти философа Хомы. Священник, как вы помните, отпевая ведьму, окружил себя магическим кругом. Через него не могла видеть нечистая сила и, чтобы обнаружить Брута, призвала к себе на помощь самое фантастическое из всех инфернальных существ.

Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. [...]

— Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки. [...]

— Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа.

Очень похоже, что Вий у Гоголя является квинтэссенцией природных «подземных» сил. Железный палец и железное лицо его принадлежат не цивилизации, а рудам в тайниках земли, недаром Вий — «начальник гномов». Это, так сказать, злая сторона прекрасного природного мира, точно такая же, как и ведьминская изнанка красавицы панночки. Недаром два персонажа породнены сверхъестественным зрением: одна глядит сквозь закрытые глаза, другой видит через магический круг.

На основании этого можно уже подробно говорить о философском полюсе конфликта повести. Перед нами природа в своем стихийном магическом варианте. Она двойственна, двулика, как Янус. Красота и безобразие, чувственное наслаждение от нее и опасность, которую она таит, — все это находит наиболее яркое воплощение в панночке. Причем дочка сотника, пожалуй, и мстящая жертва, и по-своему влюбленная в молодого священника «ведьма». Чтобы нам в дальнейшем не рассыпаться в определениях, обозначим этот полюс как язычество.

Другим полюсом в конфликте повести, безусловно, выступает христианство. Его носителем является Хома Брут, готовящийся к духовной карьере и отпевающий в первый раз в жизни своей мертвеца. Но что он за христианин? Как к нему относится сам автор?

«Вий»

Если мы повнимательнее всмотримся в этого молодого человека, то найдем в нем массу черт, которые вступают в неразрешимое противоречие с выбранной им духовной стезей. И не только в нем одном. Дело в том, что в начале «Вия» автор рисует нам целый мир будущих «профессиональных христиан», что учатся вместе с героем в одной семинарии.

Богослов (Халява. — *Ю.А.*) был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен, и когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне, и семинарии стоило большого труда его сыскать там. [...]

Ритор Тиберий Горобець еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки. Он носил только оселедец, и потому характер его в то время еще мало развился; но, судя по большим шишкам на лбу, с которыми он часто являлся в класс, можно было предположить, что из него будет хороший воин.

Поскольку мы толковали фамилию Хомы, то следует несколько слов сказать и о его друзьях. Халява не нуждается в разъяснениях. Удивляешься только, какая длинная родословная у современного, казалось бы, выражения «жить на халяву». Богослов-халявщик в этом смысле вплотную примыкает к сатирическим образам, например, «Ревизора». С именем ритора дело обстоит еще более парадоксально. Друг Хомы носит имя прославленного римского императора, при котором был распят Иисус Христос. Ритор Тиберий... да, воистину гоголевская ирония не имеет границ!.. И что знаменательно, она обращена не к миру языческому. Панночка у Гоголя какая угодно, но только не смешная. Представители же христианства остро комичны.

А что же сказать нам о герое, как характеризовать его? Да так же, как и его друзей.

Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака.

Мы уже отмечали, что действие повести происходит, по-видимому, в Петровский пост. «По-видимому», потому что у Гоголя не сказано об этом прямо. Мы знаем, что стоит начало лета и семинаристы отправлены «на вакансии», то есть на каникулы. О посте говорит сам Хома, когда пытается отвергнуть домогательства старухи на постоялом дворе: «Теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться». Можно похвалить философа за подобную христианскую стойкость. Однако она, при более внимательном рассмотрении, оказывается чистой воды враньем.

Когда Хома будет представлен отцу убитой панночки, между мужчинами, связанными между собой одним трупом, произойдет следующий знаменательный диалог. Сотник промолвит:

— Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнию своею и богоугодными делами [...].

— Кто? я? — сказал бурсак, отступивши от изумления. — Я святой жизни? — произнес он, посмотрев прямо в глаза сотнику. — Бог с вами, пан! Что вы это говорите! да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого Страстного четверга.

Поскольку в этой сцене Хома ляпнул свое признание от удивления, то героя трудно заподозрить во лжи. Следовательно, главной причиной отклонений домогательств старухи был вовсе не пост, а то обстоятельство, что «нет, голубушка! устарела».

Кстати, в дальнейшем Брут, напуганный вставшим из гроба мертвецом, вообще забывает о каком-либо воздержании в священное для христианина время.

За обедом он скоро развязался, присовокупил кое к чему замечания и съел почти один довольно старого поросенка [...] из двух хат его даже выгнали; одна смазливая молодка хватила его порядочно лопатой по спине, когда он вздумал было пощупать и полюбопытствовать, из какой материи у нее была сорочка и плахта.

В этом свете становится ясно не только смысловое значение фамилии героя повести, но и его имени. Хома — значит Фома. Фома Неверующий да еще и

Убивающий. Апостол Фома в христианской теологии обозначает разум. Апостол сомневается в Воскресении Спасителя, ибо разум отказывается принять восставшего из гроба за правду. Хома у Гоголя также вполне «разумен». Только разум его, в отличие от апостольского, эмпиричен и приземлен. Хома весь мир постигает на ощупь, так же, как и ощупывает сорочку смазливой молодки. Поэтому восставшая из гроба панночка для Хомы — ужасное, немыслимое дело.

И здесь у нас начинают возникать удивительные параллели не только с апостолом Фомой, но и со всем евангельским сюжетом, чудесным и странным образом переплавленным великим еретиком Николаем Васильевичем Гоголем, переплавленным так, что и говорить об этом можно лишь с известным трудом.

4

Однако попробуем, сплевывая через левое плечо...

Зададимся вопросом, сколько времени проходит внутри гоголевского повествования? Если принять во внимание, что завязкой повести является отправление семинаристов на вакансии, то примерно пять ночей. Ночь первая — блуждание героев в степи, приход на постоялый двор и чудесный полет Хомы Брута с лжестарухой. Ночь вторая — путь Хомы с козаками, которые везут его на отпевание убитой им панночки. (Вечер накануне прошел в жесточайшей пьянке.) Плюс — три ночи Брута у мертвого тела и гибель героя в третью ночь. Не кажется ли вам, дорогой читатель, что перед нами в своем роде Страстная неделя? Точнее, пародия на нее, так как главный ее участник — не Бог и не святой, а как раз наоборот? Страстная в том смысле, что для Хомы все происшедшее — величайшее испытание и искус? Страстная неделя оскопленная, без Воскресения? Ибо подобный герой воскреснуть не может...

Это кажется вам натяжкой, дописыванием недописанного за Гоголя? Хорошо, пойдем дальше.

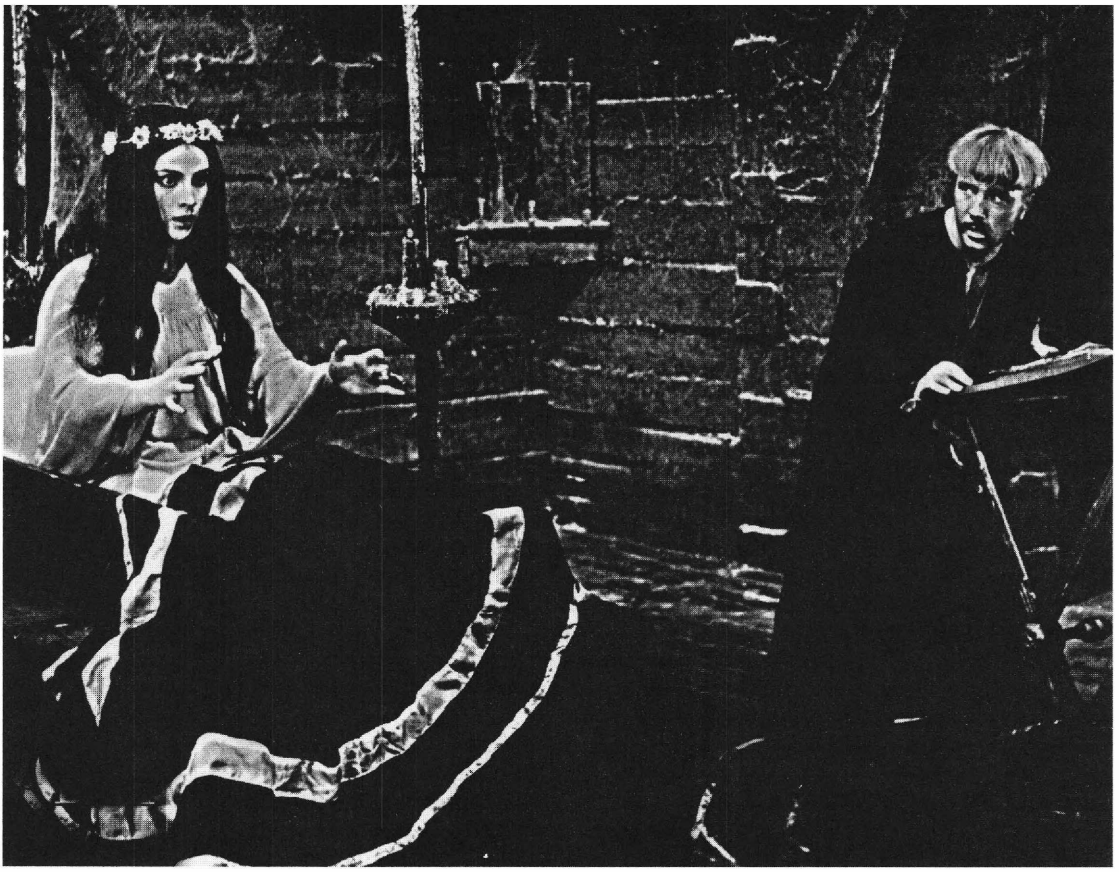
Не нужно пояснять, какое важное значение для евангельской истории имеет хлев. В нем родился Спаситель, и с хлевом мы встречаемся в завязочной части Евангелий от Матфея и от Луки, если подходить к ним с драматургической точки зрения. Но то же самое делает Николай Васильевич. У него история с ведьмой-панночкой завязывается... в хлеву!

Философ, оставшись один, в одну минуту съел карася, осмотрел плетеные стены хлева, толкнул ногою в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью и поворотился на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

Церковь же, в которой находит философ свою гибель, расположилась в прямом соседстве с... Голгофой! То есть с высоченной горой, примыкающей вплотную к селению, где жила и чудила панночка.

С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе. Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние. Она была вся изрыта дождевыми промоинами и проточинами. На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты; над одною из них раскидывала ветви широкая яблоня, подпертая у корня небольшими кольями с насыпною землей. Яблоки, сбиваемые ветром, скатывались в самый панский двор. С вершины вилась по всей горе дорога и, опустившись, шла мимо двора в селенье. Когда философ измерил страшную круть ее и вспомнил вчерашнее путешествие, то решил, что или у пана были слишком умные лошади, или у козаков слишком крепкие головы, когда и в хмельном чаду умели не полететь вверх ногами вместе с неизмеримой брикою и багажом. Философ стоял на высшем в дворе месте, и когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину.

Это, конечно, не только Голгофа для Хомы, но и Лысая гора, на которой всякого рода нечисть (и ведьмы-панночки) творит, как известно, свой шабаш. Однако в европейской культуре сама Лысая гора (гора вакханалий, «языческая



«Вий»

гора») является пародией на Голгофу (гору высоких страданий, «христианскую гору»). Точно так же, как и черная месса есть кощунственное высмеивание Божественной литургии. Поэтому Гоголь и здесь совершенно, мы бы даже сказали, чудовищно точен. Точен в культурном смысле.

Однако что все это значит? Не значит ли, в частности, то, что писателя нужно срочно отлучать от православной церкви? Нет, мы так не думаем, тем более что и Священный Синод весь свой гнев сконцентрировал на графе Льве Николаевиче Толстом, писавшем, в отличие от Гоголя, без всяких метафорических ухищрений. Гоголь же укрывался шапкой-невидимкой поэтических тропов, как бы исчезая от зрения верхоглядов. Поэтический троп для него — что для Хомы Брута магический круг.

Итак, мы не утверждаем, что образ семинариста Хомы есть прямая пародия на Иисуса Христа, для подобного страшного утверждения нет достаточных оснований. Мы лишь отмечаем, что основная сюжетная ситуация с отпеванием панночки-ведьмы довольно сильно напоминает, например, сюжет искушений святого Антония. С той лишь разницей, что герой у Гоголя совсем не святой, скорее наоборот, и он не восходит на Голгофу, а спускается с нее, норовя полететь «вверх ногами». Спускается и физически (путешествие с горы в хмельном чаду), и нравственно (все больше влюбляясь в ведьму). А раз так, то в подобной сюжетной структуре, в подобном перевертыше вполне возможны пародийные элементы на христианскую духовную литературу. И если дальше мы посмотрим на *методы,* с помощью которых семинарист отпевает грешную душу ведьмы, и на *следствия* от подобных попыток, то ощущение какой-то странной несмешной пародии будет лишь усиливаться... А бывает ли вообще несмешная пародия? Наверное, бывает. Во всяком случае, тогда, когда автором ставятся не комические, а философские задачи.

Давайте внимательнее вглядимся в место действия, где происходит отпевание, эта великая битва между христианским и языческим началом.

Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения. [...]

Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились пред темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно.

«Лики святых... глядели... мрачно». Как страшно сказано! Вообще доминирующие определения в этом описании Божьего храма — «почерневшая», «черный», «потемневшие» в приложении к «мраку» и «ветхости». Что-то с детства знакомое слышится в этих словах... До того знакомое, что спросишь, а о церкви ли здесь идет речь?

Нет. Не о церкви. Вернее, не о ней одной.

Божий храм для христиан является не только местом совместной молитвы, но и вратами, входом в Жизнь Вечную. Вот отчего храм радостен, светел. Лишь во дни постов он «темнеет», чтобы напомнить о страданиях Спасителя.

Не то у Гоголя. У него храм «темный» не от поста, а оттого, что страшно запущен, что в нем давно не служили. Это неудивительно, если принять во внимание натуру сотниковой дочки. Однако и он, этот развалившийся храм, является *входом*. В повести есть на этот счет одно подтверждение. Описывая селение сотника, Гоголь указывает, в частности, что большую часть его занимает старый сад.

Этот сад, по обыкновению, был страшно запущен и, стало быть, чрезвычайно способствовал всякому тайному предприятию. Выключая только одной дорожки, протоптанной по хозяйственной надобности, все прочее было скрыто густо разросшимися вишнями, бузиною, лопухом, просунувшим на самый верх свои высокие стебли с цепкими розовыми шишками. Хмель покрывал, как будто сетью, вершину всего этого пестрого собрания дерев и кустарников и составлял над ним крышу, напялившуюся на плетень и спадавшую с него вьющимися змеями вместе с дикими полевыми колокольчиками.

А вот еще одно описание деревенского пейзажа, более короткое:

За воротами находились две ветряные мельницы. Позади дома шли сады; и сквозь верхушки дерев видны были одни только темные шляпки труб скрывавшихся в зеленой гуще хат.

Однако есть в селе место, где пейзаж разительным образом меняется. Там даже поставлен, как на границе разных государств, некий опознавательный столб. И этим столбом у Гоголя служат... церковь и церковный двор! Что же открывается за ними?

Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось обнаженнее. Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни деревца и открывалось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга.

Различие двух пейзажей, как говорится, вопиет. В одном случае мы сталкиваемся с запущенным природным великолепием сада, с островками хат, которые еле выглядывают из зелени, в другом — с пустотой, с «пустым полем» и «поглощенными ночным мраком лугами». Мы можем предположить, что в поэтике повести данная церковь является не входом в Жизнь Вечную, а входом в небытие, в пустоту. В царство смерти.

Интересно, что был в нашей культуре человек, обнаруживший подобный проход, подобный тоннель в русских народных сказках.

Я имею в виду Владимира Яковлевича Проппа, который, исследуя морфологию русской сказки, показал, что избушка на курьих ножках является крепостью, форпостом, отделяющим царство живых (то место, откуда приходит Добрый Молодец) от царства мертвых (там, где находится похищенная Красна Де-

вица). Баба-Яга в подобной избушке — пограничное существо, не живое и не мертвое, оно и вводит Добра Молодца (Орфея, Одиссея) в потусторонний мир.

Николай Васильевич интуитивно это знает, хотя Пропп в его времена еще не родился. Гоголевская ведьма-панночка столь же амбивалентна, как Баба-Яга. Она и знакомит философа Хому с царством мертвых, с той лишь разницей, что, в отличие от Добра Молодца, Бруту никогда ни вырваться, никогда не возвратиться оттуда. Можно только лишний раз поразиться многомерности гоголевских образов и объектов, их смысловым раздвоениям, которые, несмотря на это, все-таки сохраняют целостность и органичность. Они как бы не придуманы, но явлены в своей глубинной противоречивости... Как это удается?

Но отставим в сторону эмоции. Лучше посмотрим, что с философом и панночкой происходит в церкви, какими методами Хома хочет добиться своей непростой цели — укротить волнующий его чувственно труп.

А методы эти, честно говоря, не совсем христианские. Брут прибегает к магии, очертив вокруг себя «магический круг», чтобы сделаться невидимым для ведьмы. Магия и язычество — два явления, вытекающие одно из другого, породненные, сдвоенные. Иного, правда, и нельзя ожидать от христианина, который в пост «ходит к булочнице». Хома у Гоголя, безусловно, раздваивается. Одной ногой он стоит в христианском мире, сделав шаг к профессиональной карьере священника, а другая нога застряла в язычестве и магии. Был бы он личностью более богатой (в духовном смысле) и совестливой, то взорвался бы изнутри от противоречий, что, кажется, и сделал художник, его создавший... Но мы немного забегаем вперед.

В ночных битвах Хомы и ведьмы очень интересны внешние метаморфозы, которые происходят с ними обоими. Поначалу ведьма в гробу — красавица, от которой невозможно отвести глаз. Но стоит Хоме начать читать заупокойные молитвы, как физическая красота и молодость ее начинают улетучиваться, уступая место старости и разложению. Она даже встает из гроба, как бы желая прекратить то, что творит над ней начинающий священник.

Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Хома не имел духа взглянуть на нее. Она была страшна. [...]

Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклятья и слышал, как труп опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его.

То есть ни о какой красоте, пусть даже «пронзительной», речи уже не идет. Хома Брут как бы второй раз убивает панночку, почти лишая ее на этот раз человекоподобия.

Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания.

Но стареет, становясь безобразной, не только панночка. В процессе заупокойного чтения сам молодой философ превращается в... старика.

— Здравствуй, Хома! — сказала она (помощница старой кухарки. — *Ю.А.*), увидев философа. — Ай, ай, ай! что это с тобою? [...]

— Как что, глупая баба?

— Ах, Боже мой! Да ты весь поседел!

— Эге-ге! Да она правду говорит! — произнес Спирид, всматриваясь в него пристально. — Ты точно поседел, как наш старый Явтух.

Философ, услышавши это, побежал опрометью в кухню, где он заметил прилепленный к стене, обпачканный мухами треугольный кусок зеркала, перед которым были натыканы незабудки, барвинки и даже гирлянда из нагидок, показывавшие назначение его для туалета щеголеватой кокетки. Он с ужасом увидел истину их слов: половина волос его, точно, побелела.

Конечно, если идти по линии бытовых мотивировок, то Хома поседел от страха. Однако параллельность старения во время молитв обоих персонажей (семинариста и панночки) настораживает. Такое старение контрастирует с омоложением ведьмы в сцене полета. Если рассматривать полет как сцену любов-

ную (а мы пытались это доказать выше), то получается, что во время плотской любви персонажи (во всяком случае, ведьма) омолаживаются. Тогда как во время христианского обряда, наоборот, дряхлеют, превращаясь в тлен... Или мы чего-то не понимаем?

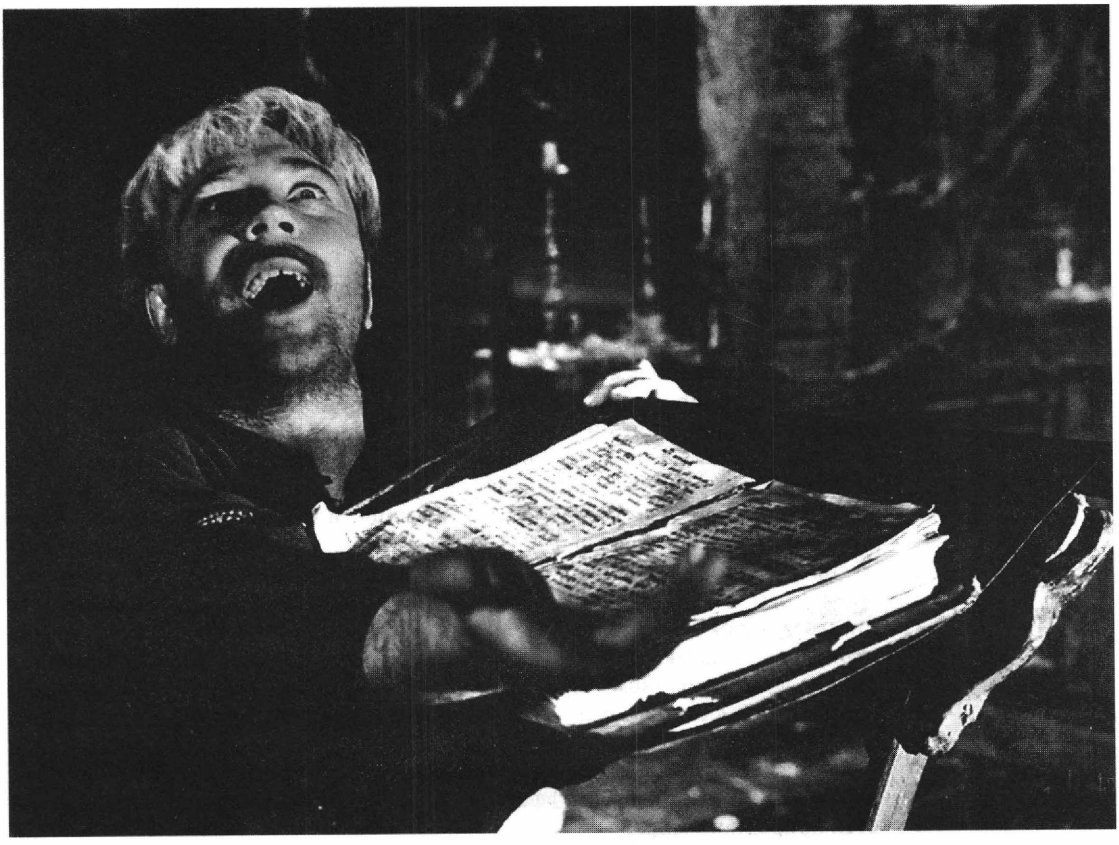
Чуть раньше мы обозначили столкновение панночки и философа в повести как столкновение языческого и христианского начала, прекрасно понимая слабость Брута как христианина. Но есть ли в повести вообще «сильные христиане»? Таких мы не найдем. (Характеристику Тиберию и Халяве не стоит повторять.) Похоже, что у Гоголя речь идет не об отдельных «слабых» христианах, а о слабости христианства вообще, о его неукорененности в малороссийском да и в великорусском (если принимать во внимание другие произведения писателя) народах. И битва неукорененного христианского начала с началом языческим кончается лишь взаимным самоистреблением. Здесь у Гоголя есть поразительная проговорка:

Раздался петушиный крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было; так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги.

То есть церковь стала частью природного пейзажа, превратилась в лес, неотличимый от леса «естественного». Похоже, что в испепеляющей битве начало христианское все-таки понесло большие потери по сравнению с началом языческим, раз даже Божий храм превратился в лес.

Кстати, уважаемый читатель, не улавливает ли ваше ухо что-то странное в самом созвучии слова «Вий»? И есть ли такое мифологическое чудовище вообще, не выдумал ли его в сердцах сам Николай Васильевич? Правда, в начале по-

«Вий»



вести он пишет, что слышал эту историю из уст народа. Но от такого фантазера, как наш уважаемый классик, можно ожидать всего... Так вот, настораживающее созвучие в имени Вий различит прежде всего поэт, чьи ухо и слух натренированы в отыскивании одинаковых корней и звуков в далеких по значению словах. Такой поэт есть. Зовут его Осип Эмильевич Мандельштам. В стихах, написанных перед последним (вторым) арестом, есть такие строки:

Как по улицам Киева-Вия
Ищет мужа, не знаю чья, жинка,
И на щеки ее восковые
Ни одна не скатилась слезинка...

Итак, Киев-Вий. Вий Киев...

Как бы нам ни казалось такое уподобление фантастическим, но придется принять его. Как минимум к сведению. Ведь при двойственности образов Гоголя подобный перевертыш вполне допустим. С одной стороны, Киев в повести — место, где «блестят золотые главы церквей». И это же свято место оборачивается изнанкой — оказывается, на киевском базаре «все бабы — ведьмы». Мы уже подчеркивали, что во внешнем облике могучего чудовища, давшего название повести, особенно выделены природные «корневые» черты. Почему же ночью Вий не может быть монстром в черной земле, а утром, превратившись в целый город, не заблестит куполами церквей? Ведь и церковь, в которой служил Хома, превратилась в корни и репейники, и «никто не найдет к ней дороги»...

Не убеждает?..

Тогда забудем об этом.

6

Настала пора подвести итоги нашему небольшому исследованию. Не знаем, как Гоголь создавал свой мир. Наверное, гений — это машина времени, где спонтанно и нерасчлененно существует будущее, культурная и философская перспектива, невидимая и неслышимая современникам. В этом плане Николай Васильевич забежал своим «Вием» лет на шестьдесят вперед, написав произведение не из «натуральной школы», а из Серебряного века.

Ведь то, о чем мы с вами толкуем, — это Розанов, Мережковский, тщетные ожидания «Третьего Завета», который помирит в себе дух и плоть, благословит последнюю, явит «жизнерадостного Бога». В начале века предполагалось упразднение оппозиции христианства и язычества. В первом нивелировалась аскетическая сторона, в язычестве же некоторому смягчению подлежала его оргиастическая сущность... Однако синтез не состоялся. В интеллектуальном плане Христос все время путался с Антихристом, то сливаясь, то разделяясь с ним (см. трилогию Мережковского), а бдения в «Башне» Вячеслава Иванова приводили скорее к разврату, чем к духовному просветлению.

В наше время этот вопрос, кажется, снят вообще. Мы живем с вами в пору уникальную, в пору какого-то внеприродного язычества. «Внеприродного», потому что звериный и растительный мир планеты под нажимом технологического эгоизма, кажется, приказал долго жить. «Панночка», таким образом, оказалась на самом деле убитой «Хомой», в гоголевской терминологии, конечно. Но и сам «Хома» не выжил, ибо не решил вопроса о красоте. Философ «испугался», то есть попал «под чары», раздвоился и не смог совместить религиозный аскетизм с полнотой чувственного существования. В сегодняшнем христианском мире речь об аскезе, за исключением православия, никто не ведет вообще, аскеза снята с повестки дня. У католиков, например, посты не являются делом обязательным, так что скоро к церкви «никто не найдет дороги», здесь Гоголь уже чистый пророк. Но и потребительский идеал постиндустриального общества чрезвычайно далек от какой-либо полноты. Чувственные удовольствия при умирающем природном мире... Это что-то новенькое. Вот почему нынешнее язычество нуждается, конечно, в уточнении, и вопрос этот выходит за рамки нашей статьи.

Кстати, и технологическое уничтожение окружающей среды может оказаться каким-то побочным эффектом, эхом недооценки христианством ценностей природного мира.

Удивительно, что, написав «периферийную повесть», которую до сегодняшнего дня почти никто из литературоведов не принимает в расчет, Николай Васильевич попал в точку. То есть выразил реальное противоречие внутри христианской культуры, «недоработанность вопроса о плоти». Серебряный век пытался здесь что-то сделать, но его попытки не увенчались успехом. Поиски утонченных интеллигентов скорее раскачали маятник революции (если под ней понимать нравственный слом), чем разрешили некоторые теоретические вопросы. Да и может ли здесь быть какой-либо успех? Вопрос о плоти разрешится, наверное, только после Страшного суда, в другом временно́м эоне... Так что нам придется немного подождать.

Сам Гоголь, как представляется, был буквально раздвоен, разорван пополам противоречием между духовной и физической стороной бытия. Дело дошло до того, что в борьбе с «плотской стороной» Николай Васильевич начал последний свой пост... в Масленицу, то есть тогда, когда православный человек наедается от пуза. Из этого поста он уже не вышел, разрешив смертью вопрос, который мучил его в «Вие»[1].

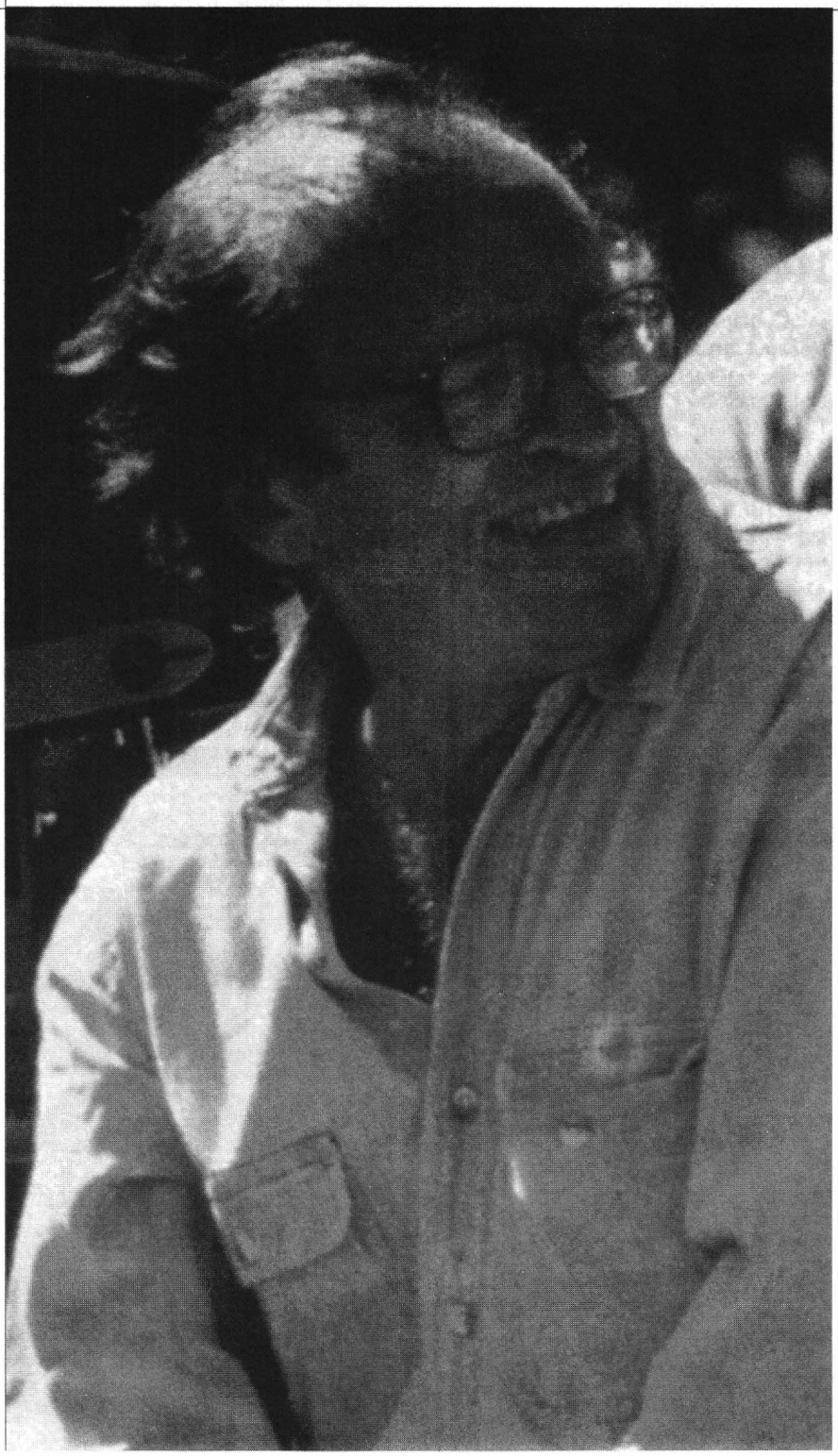
«Вий» же... Что Вий? Корнеподобное чудовище в комьях черной земли — это и есть в некотором роде наш корень. Его не выкорчевать, не вырвать, можно лишь слегка привалить черноземом, чтоб не высовывался. Христианство и сделало это, но языческая сущность наша дает себя знать диким разгулом страстей, анархией и таким весельем, что у всего мира кружится голова. Говорят, русская литература вышла из «Шинели» Гоголя. Уточню — не только из «Шинели», но и из «Вия». Это, безусловно, узловое произведение нашей словесности, более актуальное для сегодняшнего дня, чем «Ревизор» и «Мертвые души». Причем написанное слабо, с редакторской точки зрения. Многие куски «никуда не годятся». Разве можно так писать:

...Философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. Когда уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: «Эге, да это ведьма».

Если следить в этом куске за словом «они», то непонятно, перед кем открылась «ровная лощина», перед ногами или перед Хомой с панночкой? Так сегодня не напишет и начинающий литератор. Но беда современного литератора в том, что в погоне за «изящной словесностью» он стал понимать под ней лишь «изящный» стиль, напрочь выбросив вон содержательную сторону...

Трудное и неблагодарное это дело, писать *умно*...

[1] Мы говорили о раздвоениях Гоголя в книге «Механика судеб», так что повторяться не будем.



Сидни Люмет

СИДНИ ЛЮМЕТ

Как делается кино

Художник и костюмер: действительно ли юбка Фэй Данауэй держалась на шестнадцати стежках?

Да. Так оно и было. И Данауэй, когда негодовала, была права. Ничто не причиняет актеру большего неудобства (или удобства), чем одежда. Помимо комфорта, костюмы — важный элемент стилистики фильма.

Лорен Бэколл появляется на экране в «Убийстве в Восточном экспрессе» в костюме персикового цвета: юбка до полу и пиджак со шлицей, на голове — шляпка в тон, украшенная пером цапли. А на Жаклин Биссет — голубое шелковое платье-макси, жакет с горностаевым воротником и крошечная шляпка с перьями. Ну ясно же, что Тони Уолтон (создавший костюмы) прекрасно знал, что никто не одевается в дорогу подобным образом. Но реальная одежда в данном случае не имела значения. Мы совершенно не собирались имитировать настоящие дорожные костюмы. Нашей задачей было погрузить зрителя в мир, ему неведомый, воссоздать блеск ушедшей эпохи. Даже начальные титры снимались в соответствии с этой задачей. Я сам отснял сатин, ставший фоном для титров. А Тони выбрал шрифт и кегль букв.

Я уже говорил, что в кино не бывает ничего малозначительного. Для стилистики фильма, его конечного результата помимо операторской работы чрезвычайно важны оформление и костюмы. Тот, кто отвечает за них, в современном кинематографе называется художником-постановщиком. Этот термин возник на ленте «Унесенные ветром», где художником был Уильям Кэмерон Мензис. Он взял в свои руки все, не только декорации и костюмы, но и спецэффекты (пожар Атланты) и даже следил за проявкой пленки. Сегодня художник-постановщик — почетное звание художника-оформителя.

Тони Уолтон совмещал работу художника-постановщика и художника по костюмам на «Убийстве в Восточном экспрессе». В общей сложности мы сделали с ним семь фильмов. Он выдающийся художник.

В «Восточном экспрессе» мы столкнулись с интересной проблемой. Я прежде упоминал о подсветке сзади как о важном элементе создания эффекта роскоши и украшательства. Но для такой подсветки необходимо пространство, а купе поезда — помещение тесное. Тони отправился в Бельгию посмотреть на настоящие вагоны «Вагон-Ли», хранящиеся там. И обнаружил, что не в состоянии сделать ничего столь же роскошного, как эти вагоны. Тогда он размонтировал несколько купе в Бельгии, снял деревянные панели и переправил их в Англию на корабле. Там их укрепили на фанерные каркасы, и они превратились в подвижные задники, свободно перемещающиеся в зависимости от освещения и потребности камеры. Собрав новое купе, Тони принялся за полировку дерева. Вместе с оператором Джеффри Ансуортом они затеяли отполировать его до блеска, чтобы деревянная поверхность отражала свет и давала таким образом подсветку сзади. Может, не столь направленную, как прямое заднее освещение, но вполне достаточную для нашей цели.

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 10

Основным «блюдом» стало богатство. Стеклянные панели, настоящее серебро на столах, бархатная обивка сидений. Мы не смогли найти подходящего ресторана, и Тони оформил мезонин старого лондонского кинотеатра под вагон-ресторан.

Значение придавалось каждой детали. Какой цвет мятного ликера предпочтительней на серебряном подносе — белый или зеленый? Мы выбрали зеленый. Какие собачки больше подойдут княгине Драгомировой — французские пудели или пекинезы? Пекинезы. Что лучше смотрится на тележке Стамбульского вокзала — апельсины или капуста? Апельсины, потому что, рассыпавшись на фоне темно-серого пола, они выглядят эффектнее...

На «Князе города» у нас с Тони был совсем иной подход. В начале ленты мы старались, чтобы задний план кадра был максимально насыщен. В сценах, снятых на улице, это были автомобили, люди, неоновые вывески. При съемках в помещении стены увешивались всевозможными дипломами, сводками, федеральными и государственными флагами. Залы суда мы заполняли статистами, не давая им предварительных указаний о том, какую одежду надеть. Но по мере развития фильма мы натягивали изобразительные вожжи. Зрители в зале суда облачались в темно-синий или черный цвета, на стенах оставалось все меньше и меньше предметов, улицы пустели. И в третьей части фильма, подобно герою, декорации обнажались: на стенах — ничего, на улицах — никого, а на финальном заседании в суде — ни одного зрителя, лишь пустые деревянные скамьи. Все это помогало подчеркнуть изоляцию Сьелло, утрату им связи с окружающими, по мере того как он предает партнеров одного за другим.

Много лет назад я поехал в Рим учиться у великого итальянского оператора Карло Ди Пальмы. Мне нужна была помощь в использовании цвета. И Карло преподал мне главный урок. Когда мы подбирали натуру в Риме, он сказал, что секрет заключен в выборе подходящего места и сведении работы с декорацией на натуре к минимуму. Выбирая между приемлемыми объектами, всегда стоит остановиться на том, у которого лучшее естественное освещение. Если надо, имеет смысл перекрасить объект, но искать следует готовый вариант. Карло признавал, что не всегда можно найти подходящую натуру. То сезон не подходит, то разрешение на съемку не удается получить. Смущаясь, он признался, что однажды даже подкрашивал тразу, добиваясь более ярких красок в фильме Антониони. Но, сказал он, то было исключение.

В результате тщательного выбора натуры определяется цветовая палитра фильма. «Вердикт» — фильм о человеке, над которым довлеет его прошлое. Эд Пизони был художником картины. Я предупредил его, что нам понадобятся лишь осенние краски, олицетворяющие закат жизни. Таким образом, автоматически исключался голубой, розовый, светло-зеленый и лимонно-желтый. Мы подбирали оттенки коричневых, терракотовых, темно-желтых, тускло-оранжевых, вишневых тонов. Павильоны были выкрашены в эти цвета. Если нас заклинивало на какой-то натуре, а цвет не подходил, мы добивались разрешения все перекрасить.

В фильме «На следующее утро» мы стремились к яркости красок. Остракизму не подвергался ни один цвет, однако в каждой сцене доминировал свой. Комната Джейн Фонды была оформлена в розовых тонах. В главе, посвященной операторской работе, я уже упоминал об использовании фильтров для придания интенсивности небесной голубизне. Когда я просматривал материал, оранжевый цвет неба потряс меня, и я решил, что зрителя надо подготовить к подобному шоку. По счастью, предшествующий эпизод еще не был снят, и я немедленно организовал съемки в кафе на воздухе. Заказал оранжевые зонтики над столиками, оправдав тем самым оранжевую доминанту основного эпизода. Для титров я подобрал стены желтого, красного, коричневого, голубого цветов; на их фоне шествовала Фонда. А здания выбрали ярко-синие, розовые, вообще ярко выкрашенные. В Лос-Анджелесе яркости не занимать.

Иногда я ориентируюсь не на цветовую палитру, а на архитектурные стили. В «Вердикте» мы совмещали ограниченную цветовую гамму со старой архитектурой. А в «Греховней греха» мне понадобились самые модерновые стили, какие только можно было сыскать. По счастью, мы снимали в Торонто, где много современных зданий. Фил Розенберг в момент нашел нам подходящие объекты.

В наши дни операторы достигли такого уровня мастерства, что съемки на натуре от съемок в павильонах и не отличишь. Я выбираю то или иное, основываясь на двух факторах. Первое — бюджет. Если съемка занимает больше двух дней, я

выбираю павильон. Это намного экономичней, поскольку на натуру приходится вывозить кучу лишних людей и оборудования. Конечно, если объект слишком сложен, иногда оказывается выгоднее снять его вживую, чем реконструировать в павильоне, даже если съемка длится больше двух дней. Второй фактор — зависимость от «живых стен», то есть подвижных задников. Иногда требования оператора — сложные движения камеры, длиннофокусные линзы и расстояние до снимаемого объекта — вынуждают меня снимать в павильоне.

Случается, что первоначальный замысел не удается воплотить. В «Волшебнике» я хотел превратить реальную действительность в городскую фантазию. Мы искали урбанистическую натуру, которую собирались представить в фантастическом виде. Но первые же поиски натуры опечалили меня. Я решил, что Трусливый Лев будет обнаружен — где бы вы думали? — ну, конечно, в Публичной библиотеке Нью-Йорка, на пересечении 42-й улицы и Пятой авеню. Вместе с Тони Уолтоном и Албертом Уитлоком мы простояли напротив этого здания целых четыре часа. Из всех операторов Уитлок — лучший специалист по цвету и съемкам со спецэффектами. «Алберт, — вопрошал я, — сможем ли мы снять небо, а не внутренности здания, если откроем двери?» Ответ был: нет. Ни одну мою идею, связанную с этим зданием, по словам Алберта, воплотить было невозможно. И мы решили построить декорации в студии. День ото дня все больше декораций строилось для фильма, который изначально предполагалось снимать почти целиком на натуре. Фантастика прогрессировала, урбанистическая эстетика пропадала. Самый дорогостоящий эпизод снимался в Общественном торговом центре; я и предположить не мог, насколько сильным может быть ветер, пока он не обрушился на нас между двумя башнями. Они образовали настоящий ветряной тоннель. Шляпы на манекенах «обоих полов» несли важную смысловую нагрузку. Но ветер сдувал их. Булавки не помогали. Даже ленты, привязанные сзади, не могли удержать шляпы на головах. Тогда пришлось подвязать их под подбородками манекенов, шляпы держались, но смысл эпизода пропал. От малого до большого я чувствовал, как все мои идеи улетают на помойку. И вина была целиком моя. Мне не хватало знаний, прежде всего чисто технических, чтобы руководить всеми цехами. Спецэффектами в первую очередь. Я ощущал, что изобразительное решение фильма утекает у меня между пальцами, как вода. Так бывает.

Говорить об изобразительном решении в черно-белом кино — значит говорить о чем-то, несуществующем более. Но пока это длилось, это было потрясающе. Работа Дика Силберта на «Ростовщике» была великолепна. То был фильм о строительстве собственных тюрем: каждым — для себя. Начав с ростовщической лавки, Дик сотворил целый каскад клеток: моток проволоки, засовы и замки, будильники — все, что только могло олицетворять ловушку, ее олицетворяло. С учетом той же темы подбиралась натура. Пространства пригородов обносились заборами, сужая подъездную площадь перед каждым зданием. Для кульминационной сцены между Родом Стайгером и Джералдиной Фицджералд, когда он говорит ей, что чувствует вину за то, что продолжает жить, мы нашли дом в Вест-Сайде с окнами на железнодорожное депо Нью-Йорка. На протяжении всего эпизода раздается скрежет вагонов, перетаскиваемых с одного пути на другой. Звуковые и изобразительные котурны такого рода бывают порой бесценны.

Все эти элементы, быть может, покажутся мелочами. Но это необходимая часть целого. Восприятие цвета всегда субъективно. Черный и красный для вас — одно, а для меня — совсем другое. Но коль скоро я последовательно интерпретирую тот или иной цвет, в конечном итоге вы воспримете (надеюсь, подсознательно) то, как и зачем я выбираю именно этот оттенок.

Съемка: наконец-то!

Я выхожу из дому за пять минут до назначенного времени. Я всегда все делаю заранее. А съемочный фургон уже ждет меня. Ассистент режиссера Берт Хэррис растянулся на заднем сиденье — термос с кофе, глаза прикрыты. За два блока от нас вижу, как крутит педали велосипеда Анджей. Он живет на барже на Гудзоне и каждое утро приезжает ко мне на велосипеде. А я каждое утро волнуюсь, особенно в плохую погоду. Однажды мне уже приходилось менять оператора в разгар съемок. То был настоящий кошмар. Здороваюсь с Анджеем, киваю Берту и забираюсь на переднее сиденье. Анджей забрасывает свой велосипед в фургон, и мы трогаемся.

Мне нравится добираться до места съемки с ассистентом режиссера и оператором. Кто-то из нас может вспомнить о каком-то упущении. Можно обсудить возникшую проблему. Может, накануне вечером Берту позвонила Мелани[1] предупредить, что у нее начинается насморк. Можно ли ее снимать, или нужно подождать, пока она перестанет гундосить? А Анджей вдруг сообщает, что вчера во время прикидки освещения он столкнулся с непредвиденными трудностями. И ему нужны дополнительные полчаса. (Ненавижу такие ситуации. Я люблю начинать снимать актеров точно в соответствии с расписанием.) Такие проблемы возникают всегда. Правда, они не слишком серьезны.

До студии мы добираемся без происшествий. Анджей читает. Берт дремлет, я изучаю сценарий и думаю. Водитель знает, что я не терплю бесполезных разговоров и музыки в дороге. Мне нужно сосредоточиться. Прошлой ночью я размышлял о передвижении камеры во время речи Эрика. И пришел к выводу, что камера должна развернуться к Мелани, а это значит, что нужно приготовить другой задник. Я говорю об этом Берту. Он бормочет: «О черт!» — и я знаю, что все будет сделано.

Мы подъехали к студии. Нас встречают, по радиотелефону передают: «Сидни здесь». Анджей набрасывается на кофе, у Берта свои хлопоты, а я отправляюсь в гримерные поприветствовать актеров. Могу им сказать, что просмотренный материал удачен, но не обязательно. Я не хочу, чтобы актеры ждали дежурных комплиментов. Они должны доверять мне, а безмерно расточаемая похвала обесценивает мое мнение.

В 8.25 я уже на площадке. Не знаю, как другие режиссеры, но я стараюсь всегда присутствовать при установке света. Мне нравится наблюдать, как оператор решает эту проблему. У каждого свой подход. К тому же мое присутствие оказывает стимулирующее воздействие на группу. Все стараются изо всех сил. Любая деталь освещения — настоящая головная боль. Одежда статистов, на которых пробуют свет, должна быть того же цвета, что и у основных исполнителей. Если на статисте темный пиджак, а актер приедет в белой рубашке, придется менять все освещение. На это уйдет время. А оно стоит дорого.

Берт со вторым ассистентом режиссера уже разбивают статистов на группы. «Вы стоите здесь», «Вы пройдете тут». Они стараются разговаривать как можно тише, потому что в этот момент Анджей дает указания осветителям и рабочим. Анджей поворачивается к третьему ассистенту и бросает: «Пятнадцать минут». Тот, в свою очередь, сообщает актерам, что через пятнадцать минут начнется съемка.

Разбивка статистов на группы очень важна. Порой вся сцена оказывается загубленной из-за невнятного инструктажа. Я видел такое сотни раз. Звезда покидает здание суда! Микрофоны вокруг него! Камера стрекочет! И в этом хаосе оказывается, что между актером и снимающей камерой никого нет. Или есть, но ему не хватает роста! Уф!

В «Собачьем полдне» возникло особенно много хлопот с массовкой. В течение трех недель у нас было занято минимум по пятьсот человек в смене. Еще до начала съемок мы с Бертом разбили их на шестнадцать отрядов по индивидуальным характеристикам; в каждом отряде были свои подгруппы: «Вот вы двое знакомы друг с другом, а вы четверо ненавидите этих двоих за то, что они слишком сильные игроки в маджонг». Шесть подростков играли в хоккей. А еще четверо приходили позже и оставались поглазеть на игру, вместо того чтобы идти в кино. Мы нарисовали гигантскую диаграмму съемочной площадки, и там указывалось место каждого статиста. Четыре водителя грузовиков находились в своем углу. Когда к вечеру прибыли шестнадцать парней из деревни, чтобы выступить в поддержку героя Пачино, эти водители были полностью готовы к драке.

Перед началом съемки я целый час инструктировал статистов, взгромоздившись на высокую стремянку. Им подробно объясняли те типы характеров, которые им предстояло воплотить на экране. Поскольку мы понимали, что так или иначе жители окрестностей, где проводилась съемка, попадают в кадр, статистов попросили обойти близлежащие дома и пояснить их обитателям ситуацию. Они настолько прониклись работой над фильмом, что к концу второй недели уже не нуждались в указаниях, действуя спонтанно, интуитивно и точно.

---

[1] Мелани Гриффит Речь идет о съемках фильма «Незнакомец среди нас» (1992) — *Прим переводчика*

Одна из причин, почему я предпочитаю снимать в Нью-Йорке, — это возможность использовать в качестве статистов настоящих актеров. Они состоят в Гильдии киноактеров, часто играют на Бродвее. В Лос-Анджелесе статисты входят в Гильдию киностатистов и снимаются только в массовках. Нередко они даже не знают название фильма, в котором принимают участие. Они собираются со всей страны, бреются наголо или одеваются под Микки Мауса, подчеркивают свои физические данные, которые, по их мнению, могут обеспечить им работу в течение ста восьмидесяти дней в году. Если они заняты в эпизоде, где участвуют менее пяти человек, они переходят в более высокую категорию и получают надбавку. Если у них есть собственные вечерние наряды, они указывают это в своих характеристиках, и съемка в смокинге или вечернем платье тоже оплачивается дополнительно. Они называются «статисты с нарядами». И это очень грустно.

По тому моменту, когда на площадку медленно и чинно выплывают гримеры и парикмахеры, вооруженные коробочками, салфеточками, щетками и гребенками, можно определить, что время съемок почти настало. Если я и позволяю себе язвительный тон по отношению к этим людям, то лишь потому, что нередко они заняты «совсем в другой картине», чем все мы. Их волнует только то, как выглядит звезда. Они нянчатся со своим подопечным, суетятся вокруг него, изображая, насколько они необходимы. И звезда начинает ощущать свою от них зависимость. Более того, если звезда делает три фильма ежегодно, гример работает тридцать шесть недель в году. А поскольку он входит в команду звезды, зарплата его невероятна: 4000 долларов в неделю. И так тридцать шесть недель. Неплохо, а? Еще шестнадцать недель остается для отдыха в Акапулько.

Появление гримеров и парикмахеров — знак для ассистентов звукооператора: пора прикреплять микрофоны. На больших площадках стационарных микрофонов недостаточно.

Анджей готов. Актеры на площадке. Ассистент режиссера возглашает: «Гонг!» Звук гонга насмерть перепугал бы и опытного моряка, он слышен на площадке и за ее пределами. Мы начинаем первую репетицию.

Я стараюсь, чтобы актеры не израсходовали свой настрой. Впереди долгий день, и эмоции надо приберечь для дублей. После первой же репетиции становится ясно, что́ надо подправить. Свет, поставленный на статистах, подгоняют под настоящих исполнителей. Корректируются и движения камеры, поскольку каждый актер двигается не совсем так, как это делал дублирующий его статист. Актеры и сложены по-разному, что тоже необходимо учитывать. Шон Коннери дорос до шести футов четырех дюймов. А Дастин Хофман не дорос. Снимать их в сцене, где они стоят близко друг от друга, непросто. Я собирался снимать этот эпизод на уровне глаз, но я имел в виду свой уровень. Мы с Дастином одного роста (пять футов шесть дюймов). Поэтому фраза «Шон, покажи Гручо»[2] означает: «Не уменьшишься ли ты в размерах, прежде чем сядешь на стул?» И Шон изображает Гручо. Опытные актеры могут проделывать такое, не выходя из образа. Девушка, сверяющая съемку со сценарием, может шепнуть мне вдруг: «Он поднял бокал слишком поздно». Накануне, когда мы снимали с другой точки, через его плечо, он поднимал бокал в начале своей реплики. Если сейчас он сделает это позже, при монтаже вчерашнего материала с сегодняшним у меня возникнет куча проблем.

Вообще-то подобные технические детали не представляют серьезных проблем, это, скорее, нюансы производства. Большинство актеров после нескольких картин привыкают и сами всё учитывают. Генри Фонда помнил детали точнее любой скрипт-гёрл. На «12 разгневанных мужчинах» замечательная Фэйт Хабли, следящая за сценарием, пометила, что сигарета была прикурена на такой-то фразе. Фонда сказал — на предыдущей. Мы сняли и так, и этак. Прав оказался Генри.

На крупном плане персонаж чаще всего разговаривает с одним или несколькими партнерами или реагирует на действия и реплики других. Для большей достоверности я предпочитаю, чтобы те, с кем общается снимаемый в данный момент персонаж, находились на съемочной площадке и, даже не попадая в сферу видения камеры, общались с тем, на кого она в данный момент направлена. Однако порой неснимаемые не помогают снимаемым. Иногда они боятся израсходовать скопленные эмоции до собственных дублей. Иногда это скрытая форма са-

---

[2] Речь идет об одном из братьев Маркс — комиков, снимавшихся еще в немом кино — *Прим. переводчика*

ботажа. Однажды звезда, сидя на высоком стуле и подавая из-за камеры реплики исполнителю маленького эпизода, приглашенному на съемки на один день, не удосуживалась даже посмотреть в сторону актера. Она вязала. Подобное поведение создает очень неприятную атмосферу на съемочной площадке.

Это важный момент. Когда снимаемый актер смотрит на партнера, находящегося за камерой, он видит и все, что находится в студии. Мы называем это полем зрения исполнителя. По обе стороны камеры. До начала съемки опытный ассистент режиссера всегда предупреждает: «Пожалуйста, покиньте поле зрения». Когда Уильям Холден занят в любовной сцене с Фей Данауэй, ему, разумеется, не нравится, что в стороне кто-то попивает кофе. Даже умея максимально сосредоточиваться перед камерой, он не желает видеть никого, кроме Фей. Поскольку далеко не все в группе это понимают, «покиньте поле зрения» становится нудным рефреном, сопровождающим каждую съемку.

Самые сложные эпизоды в моей практике были в «Собачьем полдне». Где-то во второй трети картины герою Пачино предстояли два телефонных разговора, один с его «гражданской женой» — любовником, находящимся в парикмахерской напротив, и второй — с настоящей женой.

Я знал, что лучше всего Пачино сыграет, если нам удастся снять оба разговора одним куском. Время действия — ночь. Герой находится в банке уже двенадцать часов. Он совершенно измотан. При такой степени усталости эмоции проявляются особенно четко. Этого я и добивался.

Но была серьезная загвоздка. В камеру можно зарядить только тысячу футов пленки. Чуть больше одиннадцати минут. Два телефонных разговора длились почти пятнадцать минут. Я решил установить две камеры друг подле друга так близко, как только можно. Естественно, с одинаковыми объективами — 55 *мм*, насколько мне помнится. Когда первая камера отснимет 850 футов, подключится вторая, но и первая продолжит снимать. Я знал, что переход на план жены где-то к концу эпизода позволит мне сделать монтажный стык из материала, отснятого двумя камерами. Пачино же сможет сделать два телефонных звонка подряд, как и было задумано.

Я добивался от него максимальной концентрации. Полностью освободил съемочную площадку. Помощники установили телефоны, и в своей трубке актер мог слышать голоса партнеров.

И еще одно соображение пришло мне в голову. Актерская игра достигает своего пика, если переход от дубля к дублю происходит без малейшей паузы. Исполнитель начинает эпизод на эмоциональном накале, достигнутом им к концу предыдущего дубля. Порой я даже не останавливаю камеру. Просто говорю тихонько: «Съемка продолжается, все остаются на своих местах, повторим еще раз. Итак, мотор!» Кстати, произнося слово «мотор», я всегда придерживаюсь настроения эпизода. Если мы снимаем нечто нежное, я говорю еле слышно. Если сцена требует энергичной реактивности, я могу пролаять «мотор!» не хуже иного солдафона. Это нечто вроде взмаха дирижерской палочки.

Я понимал, что пауза между двумя дублями станет серьезным испытанием для Ала. Но как-то надо же было перезарядить камеру, а это требует времени. Аккумуляторы держат в темноте, вдали от площадки. К тому же камеру надо расчехлить, открыть и пропустить пленку сквозь все механизмики. Весь процесс в лучшем случае занимает от двух до трех минут — вполне достаточно, чтобы размагнитить Ала. И я поставил черные ширмы, скрывшие и обе камеры, и управляющих ими людей. Проделали два отверстия для объективов. И у второго ассистента оператора (при каждой камере находятся три человека — оператор, ассистент и второй ассистент) в запасе был заряженный аккумулятор.

Началась съемка. Как и планировалось, когда первая камера отсняла 850 футов, была запущена вторая. Дубль был снят. Он был великолепен. Но интуиция подсказывала мне, что надо повторить. Вторая камера отсняла не более 200 футов. Я произнес ласково: «Ал, сначала. Надо повторить». Пачино взглянул на меня, как на сумасшедшего. Он выложился до основания, был совершенно измочален и спросил: «Что?! Ты смеешься?» Я ответил: «Ал, надо. Включаем камеру».

Мы запустили вторую камеру. В ней оставалось около 800 футов пленки. Тем временем за ширмой — Алу это не было видно — мы перезарядили первую камеру. И когда работающая вторая камера отсняла 700 футов, мы включили уже перезаряженную первую. К концу дубля Ал не знал, на каком он свете. Он произнес текст и в полном изнеможении беспомощно огляделся вокруг. Внезапно его

взгляд наткнулся на меня. По моему лицу текли слезы, так я был растроган. И, глядя мне в глаза, Ал тоже расплакался, а потом стукнул кулаком по столу, за которым сидел. Я крикнул: «Снято!» и подпрыгнул. Это образец лучшего экранного исполнения, какому я когда-либо был свидетелем.

Монолог Питера Финча в «Телесети» — «Я зол, как черт, и не собираюсь более с этим мириться...» — был снят примерно так же. Только тут все упрощалось длиной сцены (всего шесть минут), и достаточно было второй камеры. Перезарядка не требовалась, стало быть, и время между дублями не тратилось. Где-то в середине второго дубля Питер остановился. Он выдохся. Тогда я не знал, что у него больное сердце, но не стал настаивать еще на одном дубле. Так и смонтировал: первую половину монолога из второго дубля, вторую — из первого.

Если все, о чем я рассказываю, производит впечатление очень тяжелого труда, то позвольте заверить вас, что так оно и есть. И это еще самые простые примеры. Речь шла о съемках в студии, где все можно проконтролировать, где не случается неожиданностей. Совсем иное дело натура.

Съемки на натуре требуют огромных команд. Даже для такой скромной, малобюджетной постановки, как «С пустым баком», потребовалось (на один съемочный день!) по грузовику для реквизита, электрооборудования, декораций, аккумуляторов, гримерных и парикмахерских аксессуаров. Да еще и два вагончика впридачу. В них переодевались актеры. Разделенные на три отсека, вагончики позволяли трем актерам переодеваться одновременно. Один вагончик я забрал себе для отдыха. Шоферы вагончиков — всегда члены профсоюза, поэтому мы стараемся свести их число к минимуму. Добавьте сюда три автобуса, доставляющие актеров на съемку. Если в эпизоде заняты статисты, а снимается он за городом — как и было с фильмом «С пустым баком», — мы обязаны предоставить автобус и для них. В каждом автобусе помещается сорок девять статистов. До ста двадцати человек массовки берутся из числа членов профсоюза, если нужно больше — можно использовать местных жителей. Еще фургон со встроенными туалетами (четыре в одном). И вот уже у нас двенадцать грузовиков, а это еще и проблемы с парковкой. Значит, необходим бригадир, а ему, в свою очередь, помощник. Плюс по парочке дополнительных ассистентов режиссера и вторых ассистентов. И пара фургонов, чтобы привести их на съемку. И шесть агентов службы безопасности, по двое на смену, по трое — в случае ночной съемки. Не забудьте нескольких свободных от службы местных полицейских для регулировки движения, если вы снимаете на улице.

Да еще и такелажная команда. На маленьком фильме она состоит из двух электриков и двух рабочих. Они предваряют работу нашего съемочного коллектива. В зависимости от осветительских нужд они приезжают на съемочную площадку за день, два, а иногда и за три дня до нас. Устанавливают крупные осветительные приборы. И это экономит прорву времени.

На «Князе города» у нас было сто тридцать пять объектов на натуре. Расписанных на пятьдесят два дня. Что значило, как правило, по два объекта в день! Вдобавок к четырем электрикам и двум рабочим у нас была команда уборщиков. После окончания съемки два электрика и двое рабочих размонтировали приборы, а их товарищи к тому времени уже трудились на следующем объекте. А в случае, когда мы перекрашивали какую-то стену, после съемки ей надо было возвращать первоначальный цвет.

Я еще не упомянул повара. Если хочешь, чтобы обед занимал не больше часа, нужно подгадать с едой к перерыву. А если сокращаешь обеденный перерыв до получаса, увеличивается оплата членов съемочного коллектива. Повар снабжает нас неиссякаемыми запасами горячего кофе и супа в холодную погоду и прохладительными напитками и дынями — в жару.

Вы видите, как увеличивается число людей, занятых в производстве фильма. На скромной постановке «С пустым баком» мы ограничились шестьюдесятью участниками съемок на натуре, не считая официальной группы. На «Князе города» их было уже сто двадцать. Какой-нибудь боевик без труда удвоит это число. А при необходимости больших массовок, требующих соответственно увеличения числа костюмеров, гримеров, парикмахеров и реквизиторов, команда уже исчисляется не одной сотней человек.

Ночная съемка проходит с еще большими сложностями. Электрики выезжают на объект часа за четыре до наступления темноты. Потому что надо протянуть кабель от осветительных приборов к генераторам. А так как генераторы произво-

дят шум, их надо установить достаточно далеко от съемочной площадки, чтобы не мешать звукорежиссеру. Удобнее и безопаснее прокладывать кабель до захода солнца, пока еще видно, что ты делаешь. Когда ночная съемка длится долго, в течение недель, она выматывает всех. Но ночная съемка одновременно и чудесна. После одиннадцати часов все в округе спят. И тут в кромешной тьме группа людей «творит из света», создавая нечто особенное.

Черновой материал: и смех, и грех

На студии «Техниколор» в Нью-Йорке на третьем этаже паршивого здания, окруженного всевозможными порномагазинчиками, разместился гнусный маленький просмотровый зальчик. Примерно на тридцать мест. С экраном шириной не более четырнадцати футов. Луч света часто распространяется неравномерно, так как старая лампа перегревается и центр экрана освещен лучше, чем его края. Звуковое оборудование имеет такое же отношение к звуку, как две консервные банки, соединенные проволокой, — к телефону. Киномеханик Морти подает жалобы уже много лет безрезультатно. Когда включен кондиционер, в диалогах нельзя разобрать ни слова. А если кондиционер не включить хотя бы за полчаса до просмотра, запахи еды смешаются с ароматами химикатов из лаборатории, расположенной этажом выше. Запахи пищи проникают из ресторана, находящегося на первом этаже. Но и до того, как там открылся ресторан, в зале пахло кухней. Китайской. Не знаю почему. Мужской туалет далеко. Он всегда заперт, чтобы никто с улицы не забредал. Ключ у Морти, он привязан к длиннющей деревяшке.

Вот в этот зальчик мы и приходим отсматривать материал, снятый накануне, и судить о своей работе.

Называется это «черновой материал», потому что лаборатория, где его проявляют, в целях экономии времени печатает все в одном режиме. Почти все фильмы, которые снимаются в городе, попадают именно в эту лабораторию, где пленку проявляют в одном бассейне и в одном усредненном варианте. Это позднее, при печати эталонной копии, всё сделают тщательно, сейчас же самое главное — скорость.

Просмотр материала пробуждает в каждом тщеславие. Каждый следит только за своей работой. Я видел художника-постановщика в слезах из-за плохо заделанного шва между стенами. Никто, кроме него, в жизни этого не заметил бы, а он на следующее же утро отчитывал маляров. И был прав. Звукорежиссеры страдают от переписчиков. На съемочной площадке пишут звук на четвертьдюймовую пленку. Потом для синхронизации с изображением ее перегоняют на 35-*мм*. Это делается в специальной мастерской. И если пленка попала в руки к балбесу, он испортит качество звука. А если к творческой личности, то эта личность начнет экспериментировать, повышая или понижая тона начальной записи, увеличивая или уменьшая звук, отчего любой звукорежиссер может сойти с ума. И тоже будет прав.

Просмотр чернового материала очень сложный процесс. Далеко не каждый знает, на что надо обращать внимание. Иногда мне печатают целый дубль ради крошечной детальки. Но знаю об этом только я один. Монтажеры обязаны просматривать каждый кадр в свете целой картины. Они — связующее звено между материалом и режиссером, при этом им нужно сохранять объективность. А порой им приходится и оставлять свое мнение при себе. Монтажер ведь не всегда знает, что я построил эпизод именно так, как необходимо для связи с предыдущим или последующим фрагментами. А они еще не сняты. И смысл появится только при монтаже.

Существуют основные правила при просмотре материала. Первое: никогда не доверяйте смеху в зале. Когда смеются на определенном кадре или эпизоде, это еще ни о чем не говорит. Этот кадр в готовой картине окажется между двумя другими и может вызвать иную реакцию. К тому же в зале присутствуют те, кто принимает участие в работе над фильмом. Их восприятие не имеет ничего общего с восприятием простого зрителя, пришедшего в кинотеатр. Это смех оркестрантов, довольных какой-то своей шуткой, но совсем не обязательно, что эта шутка рассмешит аудиторию.

Второе правило: не позволяйте трудностям, с которыми снимался тот или иной эпизод, повлиять на ваше отношение к собственной работе. На просмотре окончательного варианта картины никому дела не будет до того, что у вас три дня ушло на установку освещения или понадобилось десять человек для управления камерой.

Третье правило прямо противоположно: не позволяйте технической ошибке испортить ваше впечатление от эпизода. Ясно, что каждый технический прокол вредит фильму, и впредь нужно стараться избежать подобных неувязок. Но вам следует обратить внимание на силу воздействия кадра. Волнует ли он? Это главное.

А четвертое правило? Если в чем-то сомневаетесь, пересмотрите материал через день или два. Пусть монтажер уберет рабочие кадры с хлопушкой, чтобы вы не знали, какой дубль смотрите — второй, третий или одиннадцатый, потому что ощущения, связанные с собственно съемочной площадкой, могут повлиять на вашу объективность.

И остается последний, главный вопрос: как отличить хороший материал от плохого? Честно скажу, не знаю...

Монтажная: наконец в одиночестве

Долгие годы принято было считать, что фильмы делаются в монтажных. Это чушь. Еще ни одному монтажеру не удавалось воспроизвести на экране то, что не было снято.

Однако такая точка зрения возникла не без причины. В 30-е и 40-е годы режиссеры редко монтировали собственные ленты. Студийная система все четко разделила. Существовал отдел монтажа. Там был главный монтажер, ему подчинялись рядовые. Главный монтажер просматривал черновой вариант фильма еще до режиссера. Бывало, режиссер не видел собственной картины даже и до окончательного варианта. К тому моменту он вообще уже мог быть переброшен на новый проект. В те времена режиссеры-контрактники снимали по четыре-пять, а то и по шесть фильмов в год. Зачастую их приглашали на картину за неделю до начала съемок, когда огромная часть работы была готова: художники уже построили декорации и выбрали натуру, если в ней была нужда, актерский отдел подобрал исполнителей, тоже из числа контрактников, отдел операторов выделил оператора, реквизиторский — костюмера и т.д. Джоан Блонделл рассказывала мне, что когда они с Гленда Фэррелл[3] подписали контракт с «Уорнер Бразерс», им приходилось сниматься одновременно в нескольких фильмах. Утром они снимались в одной ленте, днем в другой, и производственный отдел, составляя им расписание, ухитрялся избегать накладок.

Как только материал был отснят, монтажер принимался за работу. Черновой материал попадал главному монтажеру, который вносил коррективы. Затем фильм показывали продюсеру. Выполнив его пожелания, картину демонстрировали вице-президенту студии. И наконец все они вместе шествовали в проекционную показывать черновую копию главе студии. Потом организовывался предварительный просмотр (в загородном кинотеатре для публики), и в зависимости от реакции аудитории ленту или перемонтировали, или отправляли для доработки в отдел постпроизводства. Если режиссер был из числа студийных любимчиков, его приглашали на предварительный просмотр. Сценариста? И не вспоминайте о нем. Когда я обо всем этом думаю, не перестаю удивляться, как при такой системе им удалось сделать столько хороших фильмов.

В соответствии с требованиями производства появлялись и особые правила не только для монтажа, но и для съемочного периода. Например, каждую сцену нужно было «обработать». То есть снимать следующим образом: широкоугольный «мастер-план» всей декорации, желательно со статичной камеры; вся сцена через плечо актера — на лицо актрисы; то же самое через ее плечо на его лицо; по свободному наезду — на героя и героиню и, соответственно, по крупному плану каждого. При такой съемке любую фразу из любого диалога можно было легко вырезать. Отсюда: «Фильмы делаются в монтажных». Ясно, что удачливым режиссерам предоставлялась большая свобода, но в пределах разумного. Главный монтажер просматривал все, и если он считал, что та или иная сцена нуждается в доработке, он обращался к вице-президенту, а то и к главе студии, настаивая на пересъемке. И режиссер вынужден был подчиниться.

Подобная система не только препятствовала оригинальности, она превращала жизнь актеров в настоящий ад, вынуждая вновь и вновь повторять одну и ту же

[3] Джоан Блонделл и Гленда Фэррелл — звезды кино 30-х годов, партнерши по многочисленным фильмам Снимались так часто (у Джоан Блонделл, например, было не менее десяти картин в год), что их даже называли «рабочими лошадками «Уорнер Бразерс» — *Прим ред*

сцену да еще закуривать сигарету точно на одной и той же реплике, каждый раз снимаемой с восьми различных ракурсов. Разумеется, при съемке с каждой из восьми точек делалось и несчетное количество дублей. Когда актер закуривал сигарету не на «той» фразе, скрипт-гёрл немедленно фиксировала этот факт и уведомляла о нем отдел монтажа. И монтажер выбрасывал лучший дубль, потому что гораздо проще было использовать тот, где сигарету закуривали вовремя.

Я всегда говорю девушке, следящей за съемкой по сценарию, чтобы она сообщала мне об ошибках актеров в дублях. Когда я снимаю эпизод, я уже достаточно точно представляю себе, как я его буду монтировать. И сдвиг в действии, несогласованность с текстом, может, и не будут иметь значения. А если я запутаюсь, я всегда могу выйти из положения, приложив известные усилия: покадрово совмещая один эпизод с другим, я всегда найду подходящий переход.

То же относилось и к звуку. Правило гласило: «Никаких перебивок». Это означало, что когда два человека кричат друг на друга, один из актеров молчит, ожидая, пока партнер не закончит кричать. При съемке актерам приходилось — на крупных планах — делать маленькие паузы между фразами, чтобы облегчить работу монтажера со звуковой дорожкой. Конечно, при съемке такой ритм совсем не облегчал жизнь исполнителей.

В наши дни мы снимаем, как нам надо. Просто потом приходится потрудиться. Искать переход не только между кадрами, но и в самих кадрах — совмещая перфорацию. В каждом кадрике четыре отверстия в перфорации, и мы гоняем пленку туда-сюда множество раз в поисках места склейки. Но это возможно. Отличное место для перехода на буквах «п» и «б». «С» тоже годится. Согласные вообще хороши для склейки с двух звуковых дорожек. С гласными сложнее, они редко произносятся в одном тоне, поэтому на склейке переход может быть заметен. Наконец, как я ни осуждаю это, всегда можно пригласить актера на перезапись.

Как и все в кино, монтаж — сложная техническая процедура, связанная с творчеством. Думать, что фильмы «создаются в монтажных», глупо, но испортить их там проще простого. Представление о монтаже часто неверно, особенно у критиков. Я прочел об одном фильме, что он «блистательно смонтирован». Никоим образом не могли они узнать, плохо или хорошо он был смонтирован. Монтаж может казаться неудачным, однако из того материала, что был в наличии, чудом удалось извлечь хоть какой-то смысл. И наоборот, фильм кажется смонтированным хорошо, но кто знает, что осталось на полу в монтажной. С моей точки зрения, это ведомо лишь троим — монтажеру, режиссеру и оператору. Просто потому, что только им известен каждый отснятый кадр. Можно предположить, что основа хорошего фильма в профессионально отснятом материале. Мелодрамы и фильмы с погонями монтировать легко, коль скоро есть приличный материал. Определение мелодрамы остается прежним: это история, в которой невозможное превращается в возможное. Таким образом, как, впрочем, и в отношении всех остальных жанров кино, сюжет ставится во главу угла. Поэтому монтаж нужно строить на драматургии, но стараться максимально использовать эффект неожиданности. Постараться удивить зрителя, но от замысла не отклоняться. Многие монтажеры добиваются этого, придерживаясь ритма стаккато, соединяя куски, которые не превышают четырех, пяти или шести футов длиной (от двух до четырех секунд). Но я видел, как огромного напряжения добивались длинным медленным наездом на лицо актрисы, заканчивая крупным планом, когда она рукой прикрывает рот. И если бы режиссер не снял этот длинный медленный наезд, в монтажной его никоим образом воспроизвести было бы невозможно.

Для меня в монтаже существуют два основополагающих момента — согласование образов и темп.

Случается, образы настолько прекрасные и многозначные, что они приковывают к себе внимание сами по себе и полностью дают ответ на вопрос: «О чем этот фильм?» Так было с эпизодом отправки поезда со Стамбульского вокзала в «Убийстве в Восточном экспрессе». В нем одном сосредоточились красота и ностальгия, тайна, интрига и изысканность, которые мне хотелось придать всей ленте.

Однако в кино каждому кадру предшествует и следует за ним другой. Поэтому сопоставление этих кадров друг с другом и является важнейшим инструментом киноискусства. Нигде у меня это сопоставление не играло столь значительной роли, как в «Ростовщике». Герой фильма Сол Назерман переживает глубочайший кризис по мере приближения годовщины со дня гибели всей его семьи в концентра-

ционном лагере. Обычные сцены повседневной жизни с каждым днем все больше напоминают ему лагерную действительность, как бы он ни сопротивлялся этим воспоминаниям. Воспроизводя эту ситуацию, мы столкнулись с двумя проблемами. Первая заключалась в ответе на вопрос, как работает память. Более того, как работает память, когда мы стараемся ей помешать, загоняем свои воспоминания вглубь, не пускаем их в наше сознание. Я нашел ответ, основываясь на собственном опыте, когда нечто, о чем не хотелось думать, прорывалось, одерживая верх надо мной. После ряда размышлений я пришел к выводу, что подавляемые воспоминания прорываются в сознание, отвоевывая в нем с каждым разом все больше и больше места, пока им не удается одержать верх над всеми прочими мыслями.

Вторая проблема была связана с тем, как облечь это в кинематографическую форму. Я знал, что первые воспоминания очень коротки. Но сколько они длятся? Секунду? Меньше? Тогда торжествовало мудрое мнение, что мозг не в состоянии запечатлеть образ, который показан на экране менее чем в трех кадрах, или восьмой части секунды[4]. Не знаю, кто вычислил эту цифру, но мы с монтажером Ралфом Розенблюмом решили с ней поиграть. Не уверен точно, но мне кажется, что монтаж из трех кадров никогда не употреблялся прежде. В предыдущих своих картинах я не заходил дальше шестнадцати кадров (две трети секунды) и восьми кадров (треть секунды).

В одном из эпизодов Назерман проходит мимо забора из металлической сетки, за которым группа мальчишек избивает малыша. Образы родных, терзаемых собаками за железной решеткой концлагеря, начинают проникать в сознание Сола. Приняв за правило трехкадровый принцип, первый раз (для страховки) я решил воспользоваться четырьмя кадрами, одной шестой секунды. Сначала я собирался второе воспоминание смонтировать из другого материала и продлить дольше — шесть или даже восемь кадров (четверть или треть секунды). Но оказалось, что такое воспоминание слишком очевидно, а время для явных, неотступных воспоминаний еще не пришло. Я понял, что лучше использовать то же самое воспоминание, только еще сократить его — до двух кадров (одна двенадцатая секунды). Даже если зритель не воспримет образ с первого раза, то после второго или третьего повтора он усвоит его. Так я нашел техническое воплощение подсознательных образов, проникающих в мозг Назермана. Если последующие образы будут недостаточно доступны, я собирался повторять их в двухкадровых построениях столько, сколько потребуется до окончательной ясности. По мере развития эпизода я планировал повторять эти вспышки воспоминаний, постепенно удлиняя их в арифметической прогрессии — четыре кадра, восемь, шестнадцать, — пока не воспроизвел сцену-воспоминание целиком.

Кульминационным моментом применения этой техники стала сцена в вагоне метро. Постепенно вагон метро превращается в вагон поезда, увозящий семью Назермана в концлагерь. Все превращение длится не больше минуты. Начав с двух кадров, я незаметно подменил один вагон другим. Иными словами, два кадра вагона метро сменились двумя кадрами вагона поезда. Четыре кадра метро — четырьмя кадрами поезда и так далее, пока не произошла подмена. По мере нарастания воспоминаний Назерман, стараясь убежать от них, хочет перейти из одного вагона метро в другой. Он дергает дверь, соединяющую вагоны, и мы переходим в заполненный поезд, и воспоминание захватывает нас. Выхода для него нет. Я снимал оба вагона круговой панорамой, и это придавало сцене еще большую страсть. Расположив камеру в центре вагона, мы совершили оборот в 360 градусов. Таким образом, при монтаже двух эпизодов совпадали даже наклоны камеры. Движение сохранялось и в прошлом, и в настоящем.

И года не прошло после премьеры, как на телевидении буквально в каждой рекламе использовалась эта техника. Ее назвали «подсознательным монтажом». Прошу прощения.

Второй не менее важный момент монтажа — темп. В каждом плане фильма сменяется точка зрения, потому что каждый план снят с разных ракурсов. Переход от общего плана к среднему и затем к крупному может быть снят с одной позиции камеры. Но ракурс меняется все равно. Представьте себе каждый план в виде одного маха метронома. И в самом деле, отдельные эпизоды порой монтиру-

[4] В данном фрагменте речь идет о кадре как единичном фотографическом изображении на пленке (принятая скорость съемки и воспроизведения — 24 кадра в секунду) — *Прим. ред.*

ют, согласуясь с музыкальным ритмом, который будет присовокуплен к сцене позже. Чем больше таких кусков, тем быстрее темп фильма.

Почему-то я до сих пор помню, что «12 разгневанных мужчин» состояли из трехсот восьмидесяти семи кусков. Более половины из них пришлось на вторую часть ленты. По мере развития действия нарастал и монтажный темп, в финале переходя на галоп. И этот нарастающий темп способствовал эмоциональному накалу фильма, уплотняя пространство и время к концу картины.

В картине «Долгий день уходит в ночь» я открыл для себя монтажные возможности как способ характеристики персонажа. Я снимал Кэтрин Хепбёрн только длинными замедленными планами, добиваясь, чтобы к финалу ленты темп легато, использованный в эпизодах с ее участием, погрузил нас в затуманенный наркотиками мир этой героини.

В фильмах, где темп не служит характеристике персонажей, я внимательно выверяю длительность каждого отдельного куска. Когда я устанавливаю камеру в определенном месте, я задаюсь вопросом: что и почему в сценарии мне нужно увидеть в данный момент? И теперь в монтажной я задаю себе тот же вопрос. Несложно объяснить переход с героя на героиню. Бывает, когда исполнение очень уж удачно, выбор сделать трудно, хочется сконцентрироваться на крупных планах обоих актеров. Поэтому при каждом переходе я исхожу из требований фильма в целом. Мелодрамы требуют постепенного нарастания темпа, потому что по сюжету необходимо, чтобы нарастало напряжение и усиливались эмоции. Но в ряде фильмов к концу я замедлял темп, давая и картине, и зрителю возможность сделать вдох. В «Собачьем полдне» кульминационным моментом является эпизод завещания Пачино — где-то в третьей части ленты. Тогда и проясняется центральная тема: «извращенцы» вовсе не непонятные существа, какими мы хотим их видеть. У нас с ними куда больше общего, чем мы признаем. Поэтому процесс диктовки завещания должен был быть медленным, нежным, трогающим.

Все в фильме взаимосвязано. Поэтому уже в подготовительном периоде надо думать о монтаже. Тем не менее главная радость монтажа заключается в возможности заставить эпизод работать. Часто с помощью сокращений. Иногда сменой акцентов. В «Дэниеле» герой ищет объяснение тем катаклизмам, что обрушились на его жизнь: казнь его родителей в Синг-Синге, умственное расстройство сестры. Два эпизода посвящены посещению Дэниелом сестры в клинике. Второй, когда он носит сестру, находящуюся в каталепсии, по комнате, получился совсем не таким трогательным, как я рассчитывал. В конце концов я понял, что дело не в самом эпизоде. Проблема заключалась в предыдущем эпизоде в госпитале: в центре него оказывался он. И потому следующая сцена ничего нового уже не добавляла. Когда первый эпизод был перемонтирован с акцентом на ее боль, сцены выглядели куда лучше. Сестра трогала нас в первом эпизоде, а во втором мы узнавали нечто новое о характере Дэниела.

Одно из главных чудес в кино состоит в том, что изменения, внесенные во вторую часть, могут изменить часть одиннадцатую. (Фильм длится 1 час 50 минут и состоит из одиннадцати частей, по десять минут каждая.) Обычно в монтажный период я отсматриваю каждые три части, как только заканчиваю их склейку. Во время просмотра на большом экране я делаю заметки. Если заметок оказывается много, я тут же возвращаюсь в монтажную и все переделываю. Если мало и они носят часто технический характер, откладываю переделки до следующего просмотра. На просмотрах трех частей присутствует только монтажер. Для других время не настало. Слишком рано.

Поскольку редкий фильм заслуживает того, чтобы длиться больше двух часов, к черновому прогону я редко готовлю больше пятнадцати частей (два с половиной часа). И стараюсь максимально спрессовать каждую.

Перед черновым прогоном я сутки не подхожу к фильму. Мне требуются отдых и возвращение к нормальному жизненному ритму. Поскольку в кино я обычно хожу вечером, просмотр назначается на 20.00 или 20.30. Накануне я ничего не ем и не пью. Если сценарист в городе, я прошу его прийти. И продюсера. И композитора. И мою жену. И своего рода «мозговой трест» — небольшую группу из пяти-шести друзей, которые ценят и любят меня и мою работу. Объективные зрители, не говоря уж о недоброжелателях, в избытке нагрянут позже.

Я люблю сидеть один. И в первом ряду. Поскольку звук еще далек от совершенства, монтажер садится сзади «при кухне» (корректируя звучание диалогов).

Иногда длинные неозвученные куски мы оживляем музыкальным сопровождением магнитофона.

Я прихожу раньше времени. «Мозговой трест» не опаздывает никогда. Я благодарен моим друзьям за многолетнюю поддержку и помощь. Они были свидетелями моих неудач. Однажды я снял для Дэвида Мерика фильм «Детская игра». Помимо прочих проблем у нас возникли нелады с финалом, и я сделал два варианта. И показал оба на черновом прогоне. Когда зажегся свет, Мерик крикнул из последнего ряда: «И что, это все?» Я ответил: «Поговори еще у меня таким тоном, и я проломлю твою тупую башку!» Как все хамы, он выскочил из зала. Но друзья видели и мои триумфы. А бывало, что кто-то из них произносил волшебные слова: «Не трогай ни кадра».

Звуки музыки: звуки звуков

В той же степени, в какой клише о создании кино в монтажных неверно, слова «все улучшится с добавлением музыки» истинны. Практически каждый фильм улучшается хорошим музыкальным сопровождением. Начать с того, что музыка оказывает непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя. За десятилетия сформировались определенные музыкальные стереотипы, аудитория многие события предугадывает по музыкальным фразам. Обычно такая ситуация говорит о неудачном музыкальном оформлении, но и неудачное музыкальное оформление срабатывает.

Когда музыка дублирует изобразительный ряд, когда каждый такт можно предсказать заранее, мы называем такое оформление «микки-маусным», имея в виду музыку к мультяшкам, которая повторяет все, что происходит на экране, вплоть до ударов, которыми обмениваются Том и Джерри. Обычно подобные ленты музыка не портит. Шансы два к одному, что они сняты по тем же стереотипным законам.

Это не вина композитора. После сценариста, по-моему, композитор — самая зависимая фигура в кино. Каждый убежден, что разбирается в музыке, и стремится внести собственный вклад. Если композитор предлагает нечто оригинальное — нечто, что прежде ни продюсер, ни руководство студии не слышали, — музыку не одобрят. Я видел, как продюсеры заставляли музыкальных редакторов менять тональность, аранжировку, выкидывать фрагменты и менять их местами. Сегодня, когда каждого оркестранта записывают отдельно, возможно даже оркестровать произведение заново, вернувшись к первоначальной записи на тридцати двух или шестидесяти четырех дорожках.

Работа в кино — самый большой компромисс, на который приходится идти композиторам. В обмен на весомый гонорар они пишут музыку, ответственности за которую не несут. Музыка — безусловно, высшая форма искусства — оказывается приспособлена к нуждам кинопроцесса. Такова природа кинопроизводства. И хотя в ряде случаев музыка поглощает вас полностью, роль ее остается вспомогательной.

Единственным музыкальным оформлением, остающимся полноправным произведением искусства, является «Ледовое побоище», написанное Прокофьевым для «Александра Невского». Известно, что Эйзенштейн обсуждал музыку с Прокофьевым задолго до начала съемок, тогда композитор и начал ее сочинять. Говорят, что Эйзенштейн даже монтировал, приспосабливая эпизод к музыке. Не знаю, насколько это соответствует действительности, но даже прослушивая киномузыку на пластинке, я немедленно вспоминаю соответствующую сцену. Они неразделимы — великий эпизод, великое музыкальное сопровождение.

Мне кажется, это и есть определение удачного музыкального решения фильма, когда звуки вызывают мгновенную ассоциацию с изобразительным рядом. Однако некоторые из лучших образцов музыкального оформления не запоминаются вовсе. Такова дорожка, записанная Хоуардом Шором к «Молчанию ягнят». Я ее не замечал. Но чувствовал каждый звук. Среди множества номинаций на «Оскар», полученных моими картинами, в категории «Музыка к кинофильму» выдвигалось только «Убийство в Восточном экспрессе» Ричарда Родни Беннетта. Но это была единственная моя работа, где я поставил задачу выделить музыку. Как вам уже должно быть ясно, чем меньше аудитория замечает способы, которыми я воздействую на нее, тем больше моя удача.

Как только монтаж достигает удовлетворительной стадии, я назначаю две важные встречи: одну с композитором, вторую со звукорежиссером. Композитор при-

глашается на первый черновой просмотр. Звукорежиссер — на второй, а на третий он уже приводит весь свой коллектив (от шести до двадцати человек, в зависимости от сложности картины). Это кошмарная аудитория. Они распознают звуки, доступные разве что слуху собаки, и запугивают работой, которая им предстоит.

Укрывшись в монтажной, мы с композитором просматриваем фильм, часть за частью. Обмениваемся мнениями относительно того, в каком месте необходим музыкальный фон. Набросав предварительный план, мы снова просматриваем фильм. Специально отмечаем момент вступления музыкальных тем и их завершения. Хронометрируем их по кадрам. Особенно важно начало. Сдвиг на пару кадров или футов может полностью изменить все. Этот процесс занимает два-три дня. Иногда, если композитор хороший пианист, как Кэй Коулмен, например, в монтажную вносят пианино, и он импровизирует, озвучивая эпизоды.

Я уже упоминал прежде, что мне не нужны «миккимаусовые» фильмы. Я использую музыку как крайнее средство выражения того, что не передать иным способом. Когда у меня не было музыкального решения фильма, я просто отказывался от музыкальной фонограммы. Студиям ненавистна сама идея фильма без музыки. Она пугает их. Но если вы ставите задачу воссоздания реального события, как в «Собачьем полдне», то чем вы оправдаете музыкальные переходы? «Холм» тоже снимался в натуралистическом ключе, поэтому я обошелся без музыки. В «Телесети» я опасался, что музыка помешает восприятию шуток. По мере развития фильма монологи становятся все длиннее. Уже на первом просмотре стало ясно, что музыка будет конфликтовать с диалогами. И снова отказ от музыкального сопровождения.

И в «Серпико» не стоило вводить музыку, но мне пришлось это сделать — всего четырнадцать минут, — чтобы сохранить картину. Продюсером был Дино Де Лаурентис. Дино — выдающийся продюсер старой школы, способный из-под земли достать деньги для финансирования любого проекта. Но вкусы его помпезны, даже с моей точки зрения. Мы спорили до хрипоты. Он грозился увезти фильм в Италию, а там уж точно наложили бы музыку «от стенки до стенки», как палас.

К счастью, я прочел в газете, что замечательный греческий композитор Микис Теодоракис выпущен из тюрьмы, где его держало ультраправое греческое правительство за участие в леворадикалистском движении. Я нашел его в Париже через сутки после освобождения. Объяснил ему ситуацию, поведал о разногласиях с Дино. И добавил, что если в фильме должна быть хоть какая-то музыка, пусть ее напишет он. Мне повезло: Теодоракис собирался в Нью-Йорк на переговоры с менеджером относительно турне. Мы приготовили зал и ждали Микиса, чтобы показать ему материал. Из аэропорта «Кеннеди» он приехал прямо в проекционную. Самолет опоздал, поэтому смотреть мы начали в полвторого ночи.

Когда просмотр закончился, Микис посмотрел на меня и сказал, что фильм ему понравился, но музыки в нем быть не должно. Я объяснил свои проблемы еще раз. И подчеркнул, что Дино придет в восторг, узнав, кто будет композитором фильма, и в этом случае музыкальный фон можно свести к минимуму — до десяти минут. Титры в начале и в конце займут минут пять, и на фильм останется всего ничего. Я упомянул, что гонорар исчисляется круглой суммой. Я понимал, каково финансовое положение Микиса после заключения, и считал себя очень хитрым.

Микис оказался хитрее. Из кармана он достал аудиокассету. И произнес: «Эту песенку я написал много лет назад. Это прелестная народная тема, которая вам подойдет. Как, по-вашему, могу я получить за нее 75 тысяч долларов?..»

«Князь города» — трагическая история человека, считавшего себя способным одержать верх над силами зла и оказавшегося побежденным ими. Я пригласил композитора, не работавшего в кино прежде. По замыслу у Дэнни Сьелло была не просто своя тема, свой музыкальный инструмент — саксофон. По мере развития фильма мелодия сжималась до одной фразы, а в финале от основной темы оставались только три ноты, выводимые саксофоном.

Самое интересное в кино то, что каждый фильм требует своего подхода. В «Князе города» почти пятьдесят минут звучит музыка. Для моей картины это очень много. В ленте «Долгий день уходит в ночь» я тоже стремился достичь уровня трагедии. Но подход к музыкальному решению был прямо противоположен. Андре Превен написал очень простую, чуть диссонирующую мелодию, которую я экономно вкрапливал в действие. В финале Мэри Тайрон, одурманенная наркотиками, пробирается в гостиную, открывает старый инструмент и с трудом, превозмогая боль в изуродованных артритом пальцах, начинает играть. Сначала ка-

жется, что она исполняет обыкновенный этюд. А затем мы узнаем мелодию, то и дело возникавшую на протяжении всей картины. Думаю, в ленте, длившейся более трех часов, музыка не заняла и десяти минут.

Вторым немаловажным элементом звукового оформления являются шумы. Я имею в виду вовсе не звуки автокатастроф и взрывов, сопровождающие эпосы со Сталлоне и Шварценеггером. Я говорю о блистательном драматургическом использовании шумов, как это было, например, в «Апокалипсисе сегодня» — наиболее вдохновляющем опыте звукового оформления. Или в «Списке Шиндлера». В моих лентах никогда не было столь сложных звуковых решений. Отчасти потому, что важную роль в них играет диалог, что заставляет использовать шумы в минимальном объеме.

Сразу после встречи с композитором я встречаюсь со звукорежиссером и его командой. Мы стараемся сформулировать звуковую концепцию картины. Не знаю, что обсуждалось при создании «Апокалипсиса», но по результату замысел очевиден: из звуков реальной битвы кроился феномен космического катаклизма. В «Князе города» мы просто насытили звуковой ряд всевозможными шумами, к финалу постепенно сводя их до минимума.

Случается, звук содержит в себе драматический момент. В «Серпико» Пачино подкрадывается к двери торговца наркотиками, которого ему предстоит арестовывать, когда неожиданно раздается собачий лай. Если соседская собака услыхала его, не услышит ли его и торговец?

И снова просматриваем мы фильм часть за частью. В основном это техническая работа. Поскольку большую часть съемок проводили на натуре, мы использовали направленные микрофоны, стараясь устранить посторонние шумы во время диалогов актеров. В студии мы работаем с теми же микрофонами, поскольку при смене оборудования искажается качество звука. Позднее из-за этого возникают дополнительные сложности, приходится заново записывать скрип кушетки и стула, стук каблуков — все то, что не записалось направленными микрофонами.

Звукорежиссер распределяет части между своими сотрудниками. Но отвечает за всю работу он сам. Обычно работа звуковиков длится от шести до восьми недель. На крупных постановках — дольше и требует большего числа исполнителей.

Даже если звуковая концепция не выработана, я стараюсь подчеркнуть драматургию эпизода звуковым эффектом. На «Холме» я как-то попросил звукорежиссера, чтобы определенная сцена прошла в полной тишине. Когда он дал мне прослушать дорожку, я услыхал жужжание мухи. «Мне казалось, мы договаривались, что тишина будет полной?» — сказал я. Он ответил: «Сидни, если ты услышал муху, значит, тишина действительно полная». Хороший урок.

Звукорежиссер «Убийства в Восточном экспрессе» пригласил «крупнейшего специалиста в мире» по звукам поездов. Он добыл подлинные шумы не только Восточного экспресса, но и всех составов его класса. Шесть недель он ничем другим не занимался. Главной целью его была первая сцена отбытия со Стамбульского вокзала. Были собраны все звуки: пыхтение паров и звонок, стук колес, даже едва различимое кликанье, раздающееся при выключении осветительных приборов. Он клялся, что все звуки настоящие. Когда мы перешли к микшированию (процессу сведения воедино всех звуковых дорожек), Симон — так звали этого виртуоза — буквально умирал от нетерпения. Только тогда я и узнал, какую работу он проделал. Но я также слышал восхитительную мелодию, написанную Ричардом Родни Беннеттом для этой сцены. Предстоял выбор. Кому-то одному нужно было отказать. Я повернулся к Симону. Он понял. Он вышел, и я никогда больше его не видел.

Микширование: единственное скучное дело в кино

Жизнь — жестокая штука, за удовольствие приходится платить. Чтобы компенсировать наслаждение от лицезрения Софии Лорен по утрам, Бог наказывает режиссера микшированием.

Процесс микширования заключается в сведении всех звуковых компонентов на одну дорожку. Труд этот можно бы поручить и техническим исполнителям, однако здесь таятся подводные рифы. Я, к примеру, наблюдал случаи, когда звуковики поднимали громкость в тихих сценах и уменьшали ее в шумных. В результате исчезали нюансы, и действие становилось скучным. Как я не устаю напоминать, технические исполнители могут и помочь, и навредить.

Обычно микширование происходит в довольно просторной комнате с большим экраном, удобными креслами, бывает, и с игровым автоматом, помогающим коротать часы в ожидании перезаписи звука. Некоторые режиссеры предпочитают метать перочинные ножики или подкидывать монетки. В центре комнаты расположена огромная колонка, наводящая на мысли о штабе воздушной обороны. В колонке шестьдесят четыре канала. По каждому проходит своя звуковая дорожка. И у каждого — свои эквалайзеры (балансиры). Такие маленькие частотки, позволяющие видоизменять тональность. Эквалайзеры могут усиливать и ослаблять высокие, средние и низкие частоты на любой дорожке. При помощи дополнительного оборудования можно даже убрать частоты вовсе. Дорожки делятся на три вида: диалоги, шумы и музыка. Обычно музыку накладывают в последнюю очередь. Начинаем же мы с диалогов.

В зависимости от качества оригинальной записи у нас может оказаться от четырех до двенадцати и более звуковых дорожек с диалогами. Запись речи даже двух участников эпизода, снимавшегося в натуральном интерьере, может не совпадать. К примеру, на пленку речи героя, стоявшего во время разговора у окна, наложатся гул транспорта и шум улицы, тогда как на пленке его партнера, расположившегося в центре комнаты, они едва различимы. На одной пленке уличные шумы придется сделать потише, на вторую — добавить. Это называется «балансировка» записи. Еще сложнее, когда съемки проходят вне помещения. В эпизоде встречи героя и героини их тексты записывались в разное время суток. Поэтому на его дорожке фоном служат звуки автобуса, отбойного молотка и ночной свист. А на ее пленке этих шумов нет. Зато есть воркование голубей, шум грузовиков и метро. Две эти пленки нужно сбалансировать и привести к единому знаменателю.

Даже при съемке в студии случаются те же проблемы. Героиню записывали в части декорации под навесом, героя — без оного. Получились разночтения, теперь надо подгонять тональности.

Если качество звука неудачно, а слова неразличимы, мы назначаем перезапись. Актер приходит в студию звукозаписи. Фрагмент, нуждающийся в исправлении, заряжен. Звук поступает в наушники. Актер произносит текст, стараясь, чтобы реплика совпала с движением губ его героя на экране.

Я всячески стараюсь избегать дубляжа. Из-за механистичности самого процесса редкому актеру удается произнести реплику на должном уровне. Однако есть настоящие виртуозы озвучания, они даже могут улучшить собственное исполнение. Особенно хороши европейские актеры. Во Франции и Италии вообще часто снимают несинхронно и текст записывают потом в студии. Я всегда восхищаюсь приспособляемости актеров к техническим требованиям.

Представим себе, что у нас шесть дорожек с диалогами. Дорожка A — его. B — ее. C — его дубляж. D — ее дубляж. E — голос служанки за кадром. F — телефонный собеседник. Мы сидим со звукорежиссером, гоняя туда-сюда одну и ту же фразу, а то и одно слово, устраняя шорохи, подгоняя тона, уравнивая частоты. Это четырехминутный эпизод. 360 футов. На него уходит порой более двух часов.

Затем наступает очередь шумовых эффектов. Направленные микрофоны идеальны для записи диалогов, но теперь каждый скрип, движение, шаг надо записывать заново.

При озвучании сцен насилия — автокатастроф, сражений или пожаров — порой бывают задействованы все шестьдесят четыре канала и даже больше. Простая дорожная авария нуждается в записи с двенадцати дорожек. Звук разбиваемого стекла, лязг металла, визг тормозов, лопнувшие шины (две дорожки), удар (три дорожки, одна будет запущена на кадр позже, изображая эхо), раскрывающиеся двери (две дорожки) — это только основные шумы, прочие звучат глухо, создавая фон. Каждый из этих шумов нужно выровнять по частоте и тональности и записать.

Когда изобрели стереофонию, число дорожек автоматически удвоилось. При стереозаписи 10 процентов звука распределялось между правым и левым динамиками, а 90 процентов фокусировалось по центру. Сегодня «Долби» правит бал. Теперь в кинотеатре три динамика за экраном, два по левую сторону и два по правую. Тщательно хранится секрет о том, что хорошо сбалансированный звук попадает лишь на центр зрительного зала. Слева и справа он чрезмерно усилен. В плохо отмикшированном фильме звук захлопнутой двери зрителям, сидящим с края, напоминает артобстрел. Даже скрип пылинок в непрочищенной головке

микрофона отдает в уши. Ох уж этот прогресс! То, что прежде составляло примерно 5 процентов стоимости средней постановки, теперь доходит до 10-ти. Посмотрим, что привнесет в расценки цифровое микширование.

В основном все это происходит потому, что студии в неистребимой погоне за молодежью пытаются угнаться за новинками музыкального рынка. Бессмысленная конкуренция, с моей точки зрения. В кино молодые идут за одними эмоциями, а диски покупают для других.

Подлинное удовольствие процесс микширования приносит лишь при наложении музыки. Неожиданно оказывается, что сизифов труд того стоил. Музыка возвращает фильму живое начало. Шестьдесят четыре дорожки сводятся к шести: струнные, деревянные духовые, медные духовые, кастаньеты (без ударных), ударные и рояль с ксилофоном и арфой. Но что это! Я не слышу приговора «Виновен!», произносимого присяжными. Мы столько трудились, очищая это слово, выделяя его. А гобой, чьи частоты совпадают с человеческим голосом, перекрыл его. Мы пытаемся повысить уровень звука в слове. Оно звучит натужно. Оно должно быть произнесено почти шепотом. Мы убираем деревянные струнные — оркестр теряет звучание. Если бы только можно было заглушить гобой на одно это слово. Ну, конечно же, можно. Мы возвращаемся к начальной записи на тридцати двух каналах. Точно на 121 футе, шестом кадре в мелодии снижаем громкость гобоя на два децибела. Снова микшируем. «Виновен!» слышится идеально. И времени заняло всего ничего — четыре часа или семьдесят два раунда на игральном автомате.

Эталонная копия: рождение ребенка

Снова темная комната. Сколько часов, дней провел я в темных комнатах, просматривая этот фильм? Рядом со мной сидит цветоустановщик. Он работает в лаборатории «Техниколор». В его задачи входит «отделка» эталонной копии. В руках у него блокнот. Под экраном установлен счетчик кадров. Он помечает кадры, используя таймкоды: этот кадр затемнен, этот пересвечен, в этом многовато желтизны, а в этом преобладает красный цвет, здесь слишком зеленый, слишком голубой, слишком контрастный, недостаточно контрастный, а этот грязен и так далее. Каждый эпизод, каждый кадр, каждый фут пленки просматривается и обсуждается. Меня всегда потрясает зрительная память цветоустановщиков. Дни и даже недели спустя я могу упомянуть в телефонном разговоре, что на крупном плане Дастина возле корейской бакалейной лавки по-прежнему превалирует голубизна, и цветоустановщик вспомнит и кадр, и его место в фильме. Острота его зрения поражает. Он отметил желтую тень в сцене. Я ее не замечал. Но когда он указал мне на нее, я ничего другого уже не вижу. Мне все кажется желтым.

Процесс работы с цветом сложен. Попробую объяснить. Изначально цветной негатив содержит три цвета — красный (в лаборатории он называется маджента), синий (сиан) и желтый. Обычно кроме чрезвычайно редко применяющейся предварительной подсветки с негативом, изъятым из камеры, не делается ничего. Его проявляют в стандартных условиях.

А вот при печати позитива возможны варианты.

Вернувшись в Калифорнию, хронометрист засаживается за цветоанализатор «Хэйзелтин» — аппарат, снабженный компьютерным устройством и анализирующий цвета. В него запускается негатив, а на мониторе появляется позитивное изображение. Поскольку электронное изображение точнее химического, решения «Хэйзелтина» не обсуждаются. Добавляя или уменьшая интенсивность желтого, красного и синего цветов, можно коренным образом изменить цветовую гамму фильма. Объекты можно подсвечивать или затемнять (мы называем это плотностью). Я и/или оператор заранее инструктируем хронометриста о нашем замысле. Когда хронометрист достигает желаемого результата, он высчитывает на компьютере точное время подсветки каждого кадра. Например, он выдает следующую программу: желтый — 32, маджента (красный) — 41, сиан (синий) — 37. Его программу совмещают с таймкодами. И, согласно инструкции, непроявленный позитив, пропущенный сквозь белые лучи, будет выдержан под призмами трех цветов ровно в тех пропорциях и в течение того времени, которые определил цветоустановщик. Затем позитив отправят в проявитель — совсем как обыкновенную фотографию — и сделают копию. Мы называем ее эталонной.

Если удалось добиться нужного цвета, с эталонной копии печатают интерпозитив. А с него — интернегатив, с которого потом будут печатать все копии фильма. Оригинал же негатива отправляется в архив. Он очень ценен. Временами он и является реальным обеспечением, под него банк дает деньги на фильм.

И последняя задача. Когда с микшированием покончено, звуковая дорожка сводится на магнитную ленту — такую же, как на ваших магнитофонах, только намного шире. Теперь ее надо перенести в фильм, на так называемую оптическую ленту, чтобы «поженить» их с эталонной копией. Магнитная лента проходит через электрический «глаз», который переводит магнитные импульсы в оптическую фонограмму. Затем оптический негатив впечатывают в эталонную копию. Я возвращаюсь с ней в студию звукозаписи. Мы ставим магнитную запись на один канал, а эталонную копию на другой. И начинаем гонять туда-сюда, проверяя, не пропало ли качество при переходе с магнитной пленки на оптическую. Небольшие искажения есть всегда, но в целом все почти совпадает.

Больше не осталось ничего. Фильм закончен. Пора предъявлять его студии.

Студия: неужели все было ради этого?

Я вовсе не антистудийно настроенный элемент. Я уже говорил о своей благодарности тем, кто дает мне миллионы долларов на съемки фильмов. Но для меня — и, думаю, для любого режиссера — сдача картины превращается в настоящее испытание. Быть может, потому что это первый показ. На самом же деле, наверное, потому что после месяцев строгого контроля фильм уходит от меня к людям, на которых я не могу оказать никакого влияния.

Как и во всех прочих сферах американской жизни, решающим фактором при подготовке прокатной кампании становится социологический опрос. Когда фильм сдан студии, первое, что организуют, — пробный просмотр. Конечно, руководство уже видело картину. Кое-кто поделится своими соображениями, иные поостерегутся. Но всякие обсуждения о поправках откладываются до того момента, когда прозвучит вердикт — итог пробного просмотра.

Чаще всего на этих просмотрах показывают рабочую копию со временно наложенными музыкальной и звуковой дорожками. Для эталонной копии негатив разрезается на соответствующие части. И хотя после этого можно вносить любые изменения, студийное руководство придерживается четкого закона: негатив неприкосновенен. На студии убеждены, что аудитории безразлично качество печати. Один чиновник рассказывал о демонстрации ленты, где в одном месте на черном фоне белыми буквами было написано: «Недостающий эпизод». Все только посмеялись. Я сказал, что, наверное, эпизод так и не вставили, поскольку его незначительность говорит сама за себя.

Я никогда не попадаю в пробки и приезжаю на просмотр за полчаса. У кинотеатра уже очередь. Зрители — рекруты, набранные по крупным универмагам. Им предложили посмотреть новый фильм, вкратце описали сюжет. Вокруг снуют социологи.

В очереди весь демографический спектр. Поскольку фильм явно получит категорию R, никого младше семнадцати не приглашали. Соблюден и принцип интернационализма: несколько афроамериканцев, несколько представителей Латинской Америки, азиаты. На предварительный просмотр фильма «С пустым баком» чиновники пригласили одних подростков, поскольку в главной роли снимался их идол Ривер Феникс. Не важно, что в фильме шла речь о леворадикалах 60-х годов, сбежавших из своего разгромленного кампуса. Шанса не было, что кто-то моложе двадцати пяти слышал об их существовании. Глава студии снял звезду-подростка, значит, в аудитории должны быть подростки.

В зале шум. Зрители ждут уже двадцать минут. Едят, пьют, каждый уже посетил туалет. Они опытные и частые посетители предварительных просмотров. Они наслаждаются моментом собственного могущества. Если фильм им понравится, будут сидеть тихо. Иначе — берегись.

Один из важнейших моментов каждой картины — финал. Но социологи слишком заняты тем, чтобы ухватить зрителя, прежде чем он выскочит за дверь. Поэтому часто в последние секунд тридцать до конца они начинают бродить по рядам с опросными листками, зажав в кулачках огрызки карандашей и перегораживая экран. Киномеханику приказано зажечь свет в зале за пять секунд до кон-

ца и убрать звук, чтобы наши исследователи могли прокричать: «Не расходитесь. Мы должны вас опросить». И любая точка зрения, какой бы она ни была, буквально впитывается студийным руководством. При возникновении разногласий фраза: «Вы же знаете, об этом говорилось на предварительном просмотре, а я всегда чувствовал эту проблему» — повторяется особенно часто. А то, что «об этом говорил», быть может, только один человек, не имеет никакого значения.

В этом смысле рекомендации внести ту или иную поправку часто находятся за гранью реальности. Однажды продюсер, основываясь на социологической анкете, спросил меня, нельзя ли вырезать все «наименее понравившиеся эпизоды» и оставить «наиболее понравившиеся». Иногда в анкетах встречаются оскорбительные замечания: «Он похож на педика», «Хотелось бы ее трахнуть».

Может, каким-то лентам поправки, сделанные с легкой руки службы социологических исследований, и пошли на пользу. Не знаю. Но хотел бы знать, сколько фильмов пострадало от них. В конце концов ведь так невозможно работать. И к чему ждать окончания съемок? Отчего бы не «опробовать» сценарий, чтобы его почитали в опросной группе? Не проголосовать ли зрителям из универмага за выбор актеров? И как насчет материала? Просмотрев материал пяти-шести дублей, они дадут мне отличный совет, какой дубль выбрать. А черновой прогон? Ах, некоторые студии уже приняли этот опыт на вооружение?

Конфликтам нет конца. У меня была неплохая работа — фильм «Холм». История английской тюрьмы. Действие разворачивалось во время второй мировой войны, главными персонажами были солдаты, ушедшие в самоволку, торговавшие на черном рынке или совершившие иные преступления и осужденные за них. Тюрьма располагалась в пустыне на севере Африки. Это был напряженный мужской мир. Камера ни разу не покидала тюрьмы, не считая двух коротких сцен — в кафе и в спальне начальника тюрьмы. Это мой самый жесткий фильм. К завершению его я был измотан окончательно.

Прошло время, картина была сдана, и я зашел в контору прокатчика посмотреть рекламные плакаты. На одном было огромное изображение Шона Коннери с открытым ртом, словно гневно кричащего что-то. Прямо над его головой размещалось изображение танцовщицы, как будто сошедшей со страниц комикса. Может, он рассердился на танцовщицу? Но это еще не все. Поперек плаката крупными белыми буквами написали: «Съешь ее, мистер!» Я глазам своим не поверил. Мало того что в фильме даже близко нет ничего подобного, в самом плакате не было никакого смысла. Чистое безумие.

Вечером за ужином я расплакался. Жена спросила, в чем дело. Я сказал, что устал бороться. Я сражался за сценарий, за исполнителей, выстоял в борьбе с пустыней, превозмогал усталость и британские законы относительно статистов. А теперь мне предстоит борьба и с идиотской рекламой. Но производство фильмов — это и есть борьба.

Руководство студий живет неплохо. Зарплата исчисляется суммой от полутора до трех миллионов долларов в год, не считая процентов, шикарных апартаментов в отелях во время командировок, полетов на «Конкорде», если заняты студийные самолеты, лимузинов и всей той роскоши, о которой мы только читаем в колонках сплетен. Но если решение о запуске фильма зависит от согласия крупной звезды принять в нем участие, а окончательные программы, связанные с прокатом, распространением и рекламной кампанией картины опираются на социологические опросы, за что же отвечают эти руководители? Бóльшую часть основополагающих решений принимают за них другие.

Более того, насколько мне известно, еще ни один руководитель студии не умер в нищете. В отличие от многих сценаристов, актеров, режиссеров — среди последних был сам Гриффит.

Моя работа заключается в том, чтобы нести ответ за каждый кадр фильма, поставленного мной. Я знаю, что повсюду в мире есть молодые люди, занимающие у родственников, копящие по крохам деньги на покупку своих первых камер и постановку первых студенческих лент. Кто-то из них мечтает о деньгах и славе. Но есть единицы, стремящиеся поведать о том, что их волнует, и мечтающие рассказать о себе тем, кто их услышит. Они-то и хотят снимать хорошее кино.

Перевод с английского О.Рейзен

П У Б Л И К А Ц И И

БОРИС ДУБИН

Джорджо Агамбен, или Экономика воображаемого

Итальянский философ Джорджо Агамбен (родился в 1942 году) преподает в университете Вероны и Международном философском коллеже в Париже. Его книги «Детство и история. Разрушение опыта и начало истории» (1978), «Язык и смерть. Место негативности» (1982), «Грядущее сообщество» (1990), «Бартлеби. Формула создания» (1993, вместе с Жилем Делёзом) переведены на многие языки и представляют — наряду с трудами Джанни Ваттимо, Клаудио Магриса, Массимо Каччари и нескольких других авторов — своего рода новую волну итальянской постструктуралистской и постфеноменологической философии культуры, влиятельную сегодня в Европе и за океаном. Под редакцией Агамбена в Италии выходили труды Вальтера Беньямина. В этом смысле обращение к фигуре Шарля Бодлера в публикуемых ниже главах из агамбеновской книги «Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада», можно сказать, предрешено: ведь именно Бодлер в своих стихах, литературной и художественной критике, дневниковых набросках обозначил и осознал начало той эпохи, канун конца которой, с мыслью опять-таки о Бодлере, осознал и обозначил Беньямин. Бодлер ввел и само слово-шиболет, ставшее для эпохи опознавательным, — слово «современность» (modernité), тут же подхваченное Рембо, а позднее Аполлинером и сюрреалистами, которые уже «передали» его Беньямину. Какие магнитные линии европейской истории и авторефлексии в этом слове пересеклись?

Современность вошла для Бодлера в само определение художественного и художника как их драматическая внутренняя раздвоенность. Произведение обречено теперь жить силой раскола и напряжения между началом вечным, неизменным — и началом временным, привязывающим к страстям и модам изменчивого момента. «Искусству, — скажет потом о бодлеровском Париже, столице XIX века, Вальтер Беньямин, — приходится принять новое как свою высшую ценность». Современная эпоха — эпоха погони за настоящим, новым, небывалым и невиданным. Негативом нового, властным призывом отыскать которое заканчивается бодлеровский манифест, знаменитое «Плавание» — «В глубь Неизвестного, чтоб новое найти», — станет для Бодлера, понятно, старое, традиционное, классическое и даже романтическое (так увидит этот ряд уже из «постмодерной» эпохи ее исследователь американский философ литературы Пол де Мэн). А среди воплощений нового для Бодлера окажутся новинка (отсюда тянется цепочка мода — модный магазин —витрина — выставка и т.д.) и новость (здесь берет начало вся проблематика ежедневной популярной прессы, феномен сенсации и скандала, появление на общественной сцене таких влиятельных фигур, как главный редактор газеты, репортер, хроникер и другие). Не нужно долго говорить, процессы какого масштаба и какой протяженности сходятся в подобном узле, не распутанном и поныне.

Очевидно, что бодлеровская задача «представить настоящее» (по-французски этот художественный императив звучит еще выразительней: «re-présenter le présent») может быть сформулирована только изнутри автономной, самоуправ-

ной, ни от каких внешних общественных инстанций и священных авторитетов не зависящей литературы. В этом смысле теория «искусства для искусства», которую, наряду с прочим, разбирает в своей книге Агамбен, — можно сказать, неизбежная спутница программного принципа модерности. В литературе эту программу независимости (литературного абсолютизма, как скажут уже в XX веке) по-своему реализовал флоберовский критический роман, с одной стороны, и чистая лирика Бодлера, а за ним — Рембо и Малларме, с другой (думаю, можно показать, что двумя похожими путями к собственной независимости пошло через несколько десятилетий и кино).

И наконец, третью вершину треугольника идей и символов «модерной» эпохи обозначил рынок, который, собственно, и выступает прямым предметом агамбеновского анализа в том разделе его книги, куда входят публикуемые здесь главы. А рынок, коммерция влекут за собой, соответственно, все проблемы, связанные с дебютным риском и публичным охлаждением, подстерегающим крахом и редким, но возможным успехом писателя (и значит, с тиражами его произведений, в частности, с массовым тиражом, доводящим образец одновременно до всех потребителей), с профессионализацией творчества и становлением имиджей писателя-работника и писателя-звезды (как, понятно, и фигур отверженного гения, не замеченного самородка и других маргиналов-первопроходцев), с деньгами как символическим показателем признания (и стало быть, гонорарами и дифференцированными гонорарными ставками для разных авторов) и т.д. Яростно отстаивая неподнадзорность искусства обществу и даже неподконтрольность его прямолобому разуму позитивистской эпохи, Бодлер (см., например, его эссе «Советы молодым литераторам», 1846) нисколько не сторонился рыночных реалий, всех этих «неаппетитных» подробностей действительного существования искусства, которыми то ли конфузливо, то ли кокетливо брезговали иные «целомудренные философы», иронически помянутые в бодлеровском эссе «Поэт современной жизни» (его Агамбен многократно цитирует). «В лице Бодлера, — подчеркнет потом Вальтер Беньямин, — поэт впервые выступил с претензиями на обладание выставочной стоимостью». Среди других свидетельств бодлеровского интереса к проблеме успеха, признания, славы отмечу его настойчивое стремление, как он пишет в дневнике, «создать штамп».

Ничуть не избегает этих «низких» предметов и Джорджо Агамбен, напротив, он придвигает их к самой авансцене, заостряя как проблему. И все же центр притяжения его мысли как философа лежит несколько дальше, за первым планом. Агамбена, как пишет он в другой главе своей книги, интересуют «свойства вещей, ставших объектом желания», — то невидимое, но ощутимое в них, что делает женщину или картину, автомобиль или куклу сверхценными и сверхъестественно притягательными фетишами, как бы реликтами сакрального в нынешней повседневности (этой проблематике специально посвящен один из последних его трудов «Homo sacer. Суверенная власть и бесцветная жизнь»). А еще точнее — его интересуют даже не отдельные черты разрозненных вещей и существ, а сама природа особых мест, отведенных для них в культуре Нового времени и символически отмеченных знаками потустороннего, этой своего рода «третьей сферы», «орбис терциус» Запада. «Топология ирреального» — так определил Агамбен предмет своей книги «Станцы», где анализирует символику зрения от Платона до отцов церкви, прельщения средневековых монахов и аллегорическое пространство дюреровской «Меланхолии», «далекую любовь» старых итальянских трубадуров и леви-стросовского «дикаря», «отсутствующий объект» Фрейда и «зеркало» Лакана.

Поэтому и рынок выступает в его философии не просто экономическим и даже не только социокультурным устройством, матрицей человеческого взаимодействия, сопоставления, приравнивания, обмена различных вещей и продуктов, благ и ценностей, а как бы особым оптическим прибором. Ненасытный глаз отсутствующего, но значимого Другого — вот что представляют здесь вездесущие стекла и зеркала, поблескивающее серебро и отсвечивающее золото, всевозможные занавеси и складки. В отличие от традиционных обществ и архаических эпох, теперь этот ничейный и нездешний взгляд нигде не фиксирован и ни на кого конкретно не обращен: он повсеместный, а потому всепроникающий, защиты от него как будто и нет (современное представление о «публике»,

«публичности», «публичной сфере» лишь под таким взглядом и складывается, тут же возникает и его негатив — принцип и область приватности). Воображаемые фигуры различных Других, учреждающих и освящающих своим «присутствием в отсутствии» гетерологические пространства современной культуры, — вот перед кем развернуты витрины выставок и прилавки универсальных магазинов. Вся их пестрота и блеск тем настойчивей обращаются к взгляду, чем дальше за сцену уходят от человека движущие мотивы и предельный смысл его действий, — ведь не зря же современная эпоха откроет для себя как фетишизм, так и подсознание (впрочем, невидимость или скрытость самого важного — древнейшая традиция культов и обрядов). И не случайно «магическое», «варварское» знаменуют современность во всей ее новизне для Бодлера, как не случайно они под видом «чудесного в повседневном» входят потом в поэтику сюрреалистов и театральную эстетику Арто, становясь тогда же предметом своеобразной антропологии и экономики символов в знаменитом Социологическом коллеже у «отступников сюрреализма» Мишеля Лейриса, Роже Каюа и Жоржа Батая, на которого Агамбен ссылается ниже в одной из схолий.

Характерна здесь эта подчеркнутая, ценностно-нагруженная зримость, демонстративная, навязчивая, почти эксгибиционистская обращенность к взгляду (генезис взгляда — один из предметов агамбеновского философского анализа). Особое, картинное, церемониальное разворачивание актов показа и сокрытия делается характерной чертой искусства и архитектуры XIX века, включая всевозможные космо-, дио- и панорамы. Оно становится сквозным мотивом новейшего «искусства улиц» — оформления центральных проспектов и торговых магистралей в пяти-шести мегаполисах тогдашнего мира (а гигантский новый Вавилон, бодлеровский «город-ад» вместе с пронизывающей его скоростью и шумом, с переполняющими его днем и ночью толпами — еще один смысловой мотив представлений о современности). В этой видимости — открытости глазу, но и отсылке за пределы очевидного — разыгрывается посторонняя и вместе с тем неразрывная со зрелищем позиция нового персонажа культуры и столичной среды — бодлеровского (а позже беньяминовского) фланера. Понятно, что тогда же и здесь же изобретается техническое средство для фиксации подобного опыта любителей рассматривать, который становится все более распространенным, а в перспективе и массовым. Это средство — фотография, и одним из первых за наброски ее эстетики берется опять-таки Бодлер. Не упомянув специальный раздел фотографии на Всемирной выставке 1855 года, он посвящает ей главку в своем обозрении «Салона» 1859 года; по его следам «Краткую историю фотографии» напишет в 1931 году Беньямин, а цитаты из них обоих войдут в книгу «О фотографии» (1976) Сьюзен Зонтаг, подытоживающую эстетику «современной» эпохи.

Кстати, показ современности в искусстве, современное как показанное и показное проявляет не только многосоставную природу понятия «модерности», но и парадоксальную конструкцию представлений современного искусства о человеке (не случайно Бодлер начинал разговор о modernité именно с «двойственности», далее метафорически отсылая к двуприродности человека, в котором борются «душа» и «тело»). Разбирая взаимоотношения между современностью и литературой — а также между историей и современностью, — Пол де Мэн отмечает: «Современность исходит из веры в силу настоящего как истока, но обнаруживает, что, отделив себя от прошлого, тем самым отделила себя и от настоящего». В самих темах, рекомендуемых Бодлером современному художнику — «поэту современности», — де Мэн видит прорыв за пределы искусства, а движущей силой бодлеровской поэзии считает поиски «опыта, лежащего за пределами языка и ускользающего от временной последовательности, от той длительности, что встроена в сам акт письма». Стремясь вырваться за «решетку речи» (если воспользоваться выражением Пауля Целана), поэтические картины Бодлера превращаются в «аллегории небытия» и предстают в виде «чисто временной вибрации сменяющих друг друга мгновений, наделенных исключительно языковым существованием».

Призрачность человеческого окружения в многолюдье европейских столиц подчеркивал не один художник и аналитик XX века (воплощенный конфликт современной культуры видели в этой «эфирности» наставник Беньямина Георг

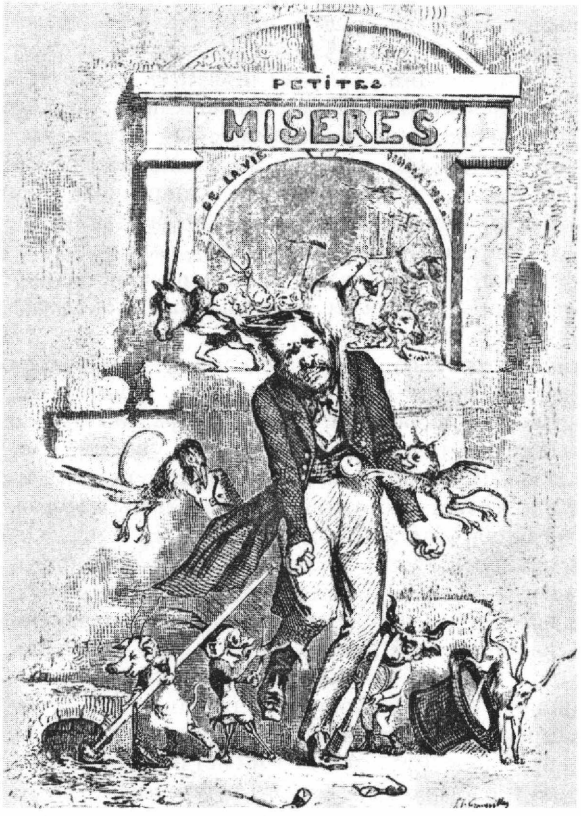
Зиммель и цитируемый Агамбеном Ортега-и-Гасет). Но именно здесь полыхает мания коллекционерства и разрастается стремление к аутентичности. Современность тем завороженней себя фотографирует и окружает вещами, тем настойчивей ищет свои корни и пытается оставить след, чем неуловимей — виртуальней, как сказали бы теперь, — она для себя становится. Но равно так же улетучивается здесь сам субъект. Бодлеровское творческое «Я», по его собственным словам, «неутолимо жаждущее «не-Я», рождает у поэта догадку и о себе как предмете (символе) желания со стороны Другого (образы зеркала и маски у Бодлера в последнее время активно и подробно анализируют культурпсихологи). И в этом смысле — догадку о невещественности и произвольности самой своей личности. Взгляд отсутствующего Другого здесь равнозначен взгляду утраченного «Я» и говорит о невозможности привычных коммуникаций и прежнего обмена.

Самоощущению художника, сделавшегося вещью и выставляющего себя в качестве товара, позе денди, умертвившего в себе индивидуальное, чтобы предстать в образе всеобщего предмета, Агамбен уделяет специальное внимание. Он видит в подобных явлениях особый модус современной культуры. Исследовать этот символический модус существования человека и окружающих его вещей, раскрыть невидимую основу их внеутилитарных и постпотребительских взаимоотношений — задача, по Агамбену, новой антропологии, которая будет «действительно свободной от предрассудков XVIII века». «Вещи не вне нас, в наружном трехмерном пространстве, как ничейные предметы потребления и обмена, — завершая раздел об искусстве и коммерции, пишет в своей книге Агамбен. — Наоборот, именно они открывают нам изначальное место, в соотнесенности с которым только и становится возможным наш опыт внешнего трехмерного пространства... Вопрос «Где место предмета?» неотделим от другого — «Где местоположение человека?». Наподобие фетиша или игрушки, вещи не находятся, собственно говоря, ни в каком месте: их место расположено по сю сторону предметов и по ту сторону человека — в зоне, которая не принадлежит ни к объективному, ни к субъективному, ни к личному, ни к безличному, ни к материальному, ни к нематериальному, но всегда открывается там, где мы внезапно оказываемся перед этими на первый взгляд простыми и по-прежнему неизвестными величинами: человеком и вещью».

ДЖОРДЖО АГАМБЕН

Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада

В мире Одрадека[1]: искусство и рынок



Жорж Гранвиль. «Мелкие неприятности человеческого существования». Титульный лист книги (1843)

Бодлер, или Абсолютный товар

О Парижской Всемирной выставке 1855 года сохранилось свидетельство исключительной важности. В цикле из трех очерков, которые с небольшим временны́м разрывом напечатали две ежедневные столичные газеты, свои впечатления от выставки изложил посетивший ее Шарль Бодлер. Правда, он ограничился разговором об изящных искусствах, так что эти его очерки на первый взгляд не слишком отличаются от заметок о «Салонах» 1845 и 1846 годов. И все же от необыкновенной бодлеровской проницательности не ускользнули, как можно сегодня видеть, ни новизна, ни значение вызова, брошенного искусству товаром.

В первой статье (под характерным заголовком «De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux arts»[2]) Бодлер описывает чувства понимающего посетителя перед зрелищем экзотического товара и обнажает смысловую природу нового взгляда на вещи, которого требует такой товар от зрителя. «Что сказал бы сов-

Публикуется по A g a m b e n Giorgio Stanze La parola e il fantasma nella cultura occidentale Torino, Giulio Einaudi, 1977

[1] Фантастическое существо из новеллы Франца Кафки «Заботы отца семейства» — *Здесь и далее прим переводчика*

[2] «О современном понятии прогресса в применении к изящным искусствам» *(франц)*

ременный Винкельман, — спрашивает себя автор, — перед этим изделием из Китая, изделием непривычным, диковинным, вычурным по форме, кричащим по цвету и вместе с тем исчезающе тонким, как аромат?» «Однако, — отвечает он, — перед нами образец всеобщей красоты, но для того чтобы его понять, критику и зрителю придется пройти через особое, таинственное превращение...» Вряд ли случайно, что мысль, лежащая в основе сонета Correspondances[3] (квинтэссенции бодлеровского эзотеризма, как его обычно толкуют), сформулирована Бодлером в самом начале очерка о Всемирной выставке 1855 года. Как Босх на заре капиталистической эпохи нашел в зрелище первых огромных международных рынков Фландрии символы, способные передать его мистическое, адамитское[4] представление о тысячелетнем Царстве, так Бодлер у истоков второй промышленной революции находит в преображении товара на Всемирной выставке эмоциональную атмосферу и ключевые символические элементы своей поэтики[I]. Главная новость, открывшаяся на выставке острому глазу Бодлера, заключалась в том, что товар все реже выступает теперь безыскусным предметом, чье использование и смысл ограничены практическим употреблением: он нагружается той тревожной двойственностью, которую двенадцать лет спустя будет иметь в виду Маркс, говоря о его «фетишистском характере», «метафизических тонкостях» и «богословских ухищрениях». Как только рынок освободил предметы потребления от рабьего удела полезности, стена между ними и произведениями искусства — которую художники, отстаивая превосходство художественного творчества над «выделкой» ремесленника и рабочего, неутомимо возводили со времен Возрождения, — оказалась весьма шаткой.

Перед «феерией» Всемирной выставки, где товар становится объектом интереса, по традиции зарезервированного за произведениями искусства, Бодлер принимает вызов и дает бой на территории самого товара. Молчаливо подразумевая это уже в словах об экзотической безделушке как «образце всеобщей красоты», он обращает внимание на новые стороны предмета, приданные ему коммерциализацией, и осознает их притягательную власть, которая, в свою очередь, должна роковым образом повлиять на произведения искусства. Вместе с тем Бодлер стремится освободить эту новизну от тирании производства и от идеологии прогресса. Масштаб бодлеровской мысли, столкнувшейся с нашествием товара, виден в том, что он не увиливает от ответа на подобное нашествие, а, напротив, превращает в товар и фетиш само произведение искусства. Тем самым он и в искусстве отделяет потребительную стоимость от меновой, а традиционную авторитетность — от подлинности. Отсюда непримиримый спор Бодлера с любым утилитарным подходом к искусству и настойчивость, с какой он провозглашает, что у поэзии нет иной цели, кроме нее самой. Отсюда же — его упор на непостижимость эстетического опыта и трактовка прекрасного как непосредственной и необъяснимой эпифании. Аура ледяной неприкасаемости, которая начинает с этих пор окружать произведения искусства, — своего рода эквивалент фетишизма, привносимого в товар меновой стоимостью[II].

Но Бодлер — и это придает его открытию по-настоящему революционный характер — не ограничивается тем, что воспроизводит на примере искусства разрыв между потребительной и меновой стоимостью. Он предлагает создать товар, чья ценность полностью равнозначна его потребительной стоимости, — товар, скажем так, *абсолютный*, в котором процесс фетишизации был бы доведен до точки, где реальность самого товара уже исчезает. Подобный товар, чья потребительная и меновая стоимость взаимно уничтожаются и ценность которого сведена к его бесполезности, а потребление — к неприкосновенности, перестает быть товаром: абсолютная коммерциализация произведения искусства есть вместе с тем бесповоротное упразднение товара. Отсюда прямота, с какой Бодлер ставит в центр своей поэтической работы опыт *шока*. *Шок* — это потен-

[3] «Соответствия» *(франц.)* — «Цветы зла», IV Ближайший источник бодлеровской идеи «соответствий» — труды шведского духовидца Эмануэля Сведенборга

[4] Речь идет о еретической секте адамитов (или «Братстве свободного духа»), гипотезу о принадлежности Босха к этой общине выдвинул немецкий историк искусства Вильгельм Френгер, на книгу которого Агамбен ссылается ниже

циал отчуждения, тяготеющего над предметами, когда они, утратив авторитетность, которая прежде связывалась с их потребительной стоимостью и гарантировала им традиционную понятность, надевают на себя загадочную личину товара. Бодлер со всей серьезностью осознал: если искусство хочет выжить в условиях промышленной цивилизации, художник должен научиться воссоздавать в своих произведениях разрыв между потребительной стоимостью и традиционной понятностью, который и составляет по сути опыт шока, — делать свое произведение проводником непостижимого, самой этой непостижимостью утверждая новую ценность и новый авторитет. Но тем самым искусству придется отказаться от гарантий, обеспеченных традицией, включаясь в которую художники создавали места и предметы, осуществлявшие неразрывную связь между прошлым и настоящим, старым и новым. Теперь единственная для искусства возможность выжить — самоотрицание. Как понял уже Гегель, назвавший первопроходческий опыт поэтов-романтиков «самоотрицающимся небытием», самоуничтожение — это дань, которую искусство вынуждено платить современности. Отсюда парадоксальный урок, преподанный Бодлером своим собратьям: «Тот, кто не способен уловить неосязаемое, понапрасну относит себя к поэтам», — пишет он в эссе об Эдгаре По, а в творческом эксперименте видит смертельную схватку, «где художник кричит от ужаса перед тем, как пасть побежденным»[5].

В том, что основатель современной поэзии был фетишистом, угадывается перст судьбы[III]. Без своей страсти к одежде и женским волосам, к игрушкам[6] и косметике (которую он безудержно изливает в статье «Поэт современной жизни»[7] и которой думал посвятить подробнейший, но так и не доведенный до конца каталог человеческих одеяний) Бодлер вряд ли сумел бы победить в битве с товаром. Не испытав на себе чудесную способность предмета-фетиша делать отсутствующее присутствующим, он, вероятно, не решился бы поставить перед искусством самую горделивую цель из всех, какие только может приписать трудам своих рук человеческое существо: присвоение ирреальности.

Схолии

«Соответствия» и рынок

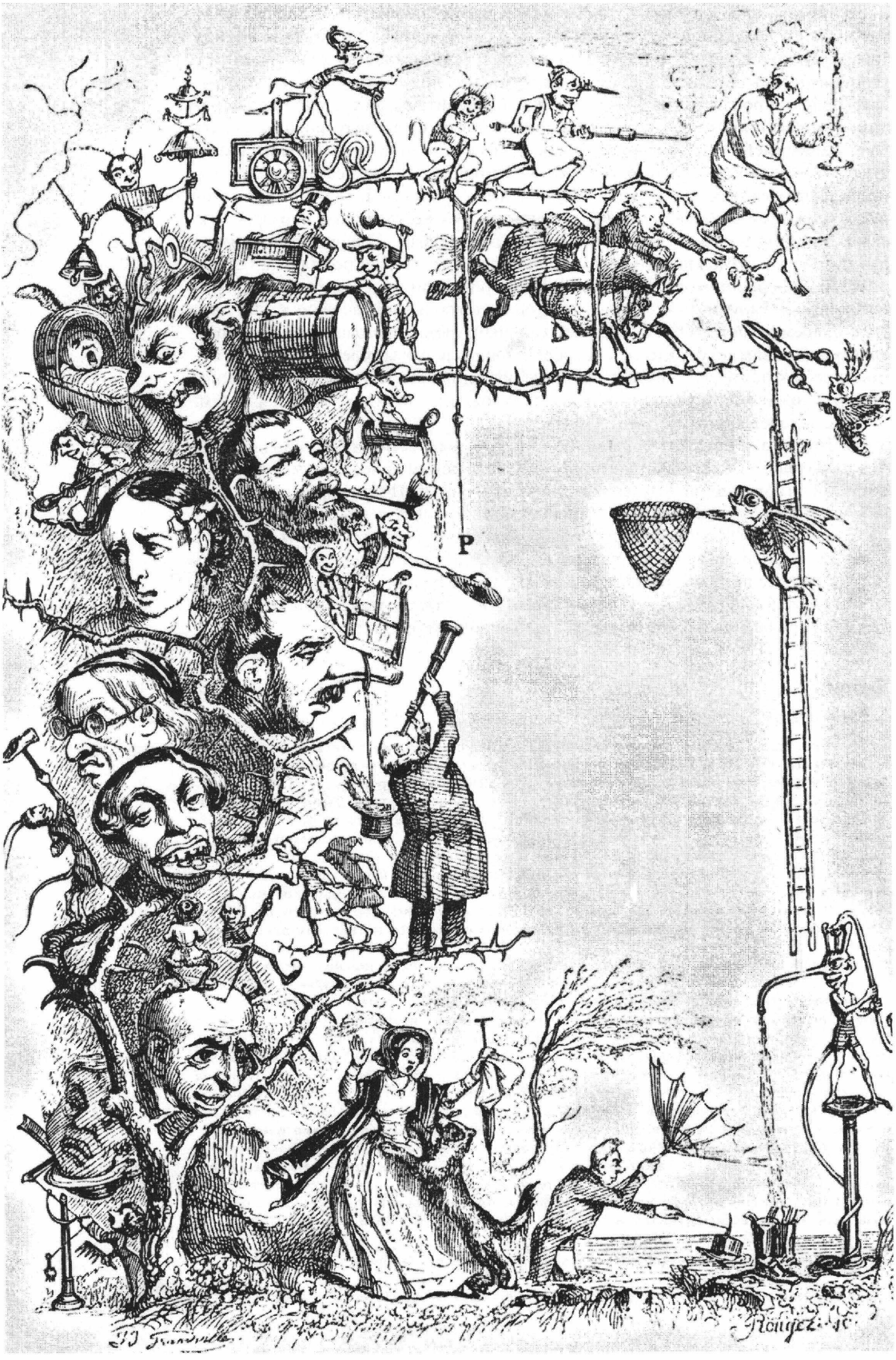
[I] Весь сонет «Соответствия» можно прочесть как аллопатическую запись впечатлений от Всемирной выставки. Передавая впечатления посетителя при виде экзотического товара, Бодлер в цитированном выше очерке перечисляет «эти ароматы, уже ничем не напоминающие о будуаре, эти таинственные цветы, сочностью тона деспотически порабощающие взгляд, а формой дразнящие зрение, эти плоды, чья мякоть обманывает и перетасовывает пять наших чувств, даруя вкусу переживания, принадлежащие обонянию, так что весь этот мир новых гармоний медленно входит, терпеливо проникает в зрителя... вся эта неизведанная жизненная мощь прибавляется к его собственной жизненной мощи, тысячи образов и ощущений обогащают его словарь простого смертного», и презрительно отзывается о сухаре, который, очутившись перед подобным зрелищем, неспособен «бегло пронестись чувствами по всей гигантской клавиатуре *соответствий*».

В определенном смысле «Сад земных наслаждений» Босха тоже можно считать образом мира, превращенного в товар. Подобно Гранвилю четыре века спустя (и подобно современным ему авторам бесконечных сборников эмблем и семейных гербов, при первых ощутимых признаках товарной эпохи принявшихся изображать предметы, вырванные из привычного контекста), Босх делает из природы «диковинку»; смесь органического и неорганического в его созданиях и фантастических постройках как бы чудом предвещает феерию товаров на Всемирной выставке. В таком случае, мистические идеи секты адамитов, которые Босх, по Френгеру (см. его книгу «Тысячелетнее царство», 1947), хотел символически воплотить в своей живописи, представляют собой, как и мистическая страна Кукания, некую аналогию будущей промышленно-эротической утопии Фурье. Гранвиль в «Ином мире» с иронией (иронический настрой по отношению к доктрине адамитов, кажется, был не чужд и Босху) представил самые невероятные переложения фурьеристских пророчеств: северное сияние и семь искусственных лун в виде парящих по небу красавиц, природу, преображенную в страну Куканию, крылатые человеческие существа наподобие «порхающих» у Фурье страстей и т.д.

[5] Финал стихотворения в прозе «Confiteor художника» из книги миниатюр «Парижский сплин»

[6] О бодлеровском эссе «Мораль игрушки» (1853) Агамбен пишет в отдельной главе своей книги

[7] Программное эссе 1863 года о французском графике Константене Гисе (1802 — 1892)


P
J.J. Grandville
Rouget

Беньямин и аура

[II] Беньямин, тоже не прошедший мимо факта, что авторитетность и традиционная ценность произведения искусства пошатнулись, не осознал, что «исчезновение ауры», в котором этот процесс для него воплотился, ведет вовсе не к «освобождению предмета от культовой оболочки» и укоренению в политической практике, а к формированию новой «ауры». Предмет с ее помощью воссоздает и возгоняет свою подлинность до иного уровня, наделяется новой ценностью, совершенно аналогично тому, как форма товара удваивает предмет в виде меновой стоимости.
Отмечу к тому же, что понятие ауры — одно из самых характерных своих понятий — Беньямин почерпнул не только в текстах мистико-эзотерической традиции, но и у несправедливо забытого сегодня французского писателя, чей редкий ум, в отличие от нелепых политических идей, он высоко ценил: я имею в виду Леона Доде. В книге Доде «Меланхолия» (1928) есть соображения об ауре (иногда она выступает там под именем атмосферы, ambiance), заслуживающие гораздо большего, чем краткое резюме. В частности, определение Бодлера у Доде как «поэта ауры» почти наверняка подсказало Беньямину один из главных мотивов его большой работы о Бодлере. Мысли Беньямина об обонянии опять-таки предвосхищены догадкой Доде, что «обоняние — чувство, наиболее близкое к ауре и способное дать понятие или представление о ней лучше других. Обонятельные галлюцинации тоньше и глубже всех прочих...». Пассажу из «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», где говорится о старых фото как способах передать ауру, тоже предшествует мысль Доде о фотографии и кино как «переносчиках ауры». Напомню, что идею ауры у врача и писателя Леона Доде заметил такой психиатр, как Э.Минковский, обильно цитирующий его книгу в главе об обонянии в своем труде «Проблемы космологии» (1936).

Фетишист Бодлер

[III] В каталог фетишистских мотивов у Бодлера кроме известных «Украшений» («Дорогая разделась, но, зная меня, / Не сняла только звонких своих украшений...») следовало бы включить известное стихотворение в прозе «Твои волосы — полмира», чья заключительная фраза, если говорить о фетишизме, стоит целого трактата по психологии («Покусывая твои упругие и непослушные волосы, я словно чувствую на губах вкус воспоминаний»). В упоминавшемся эссе о Константене Гисе, этом своде бодлеровской поэтики, Бодлер посвящает макияжу такие слова: «Женщина права, больше того — она прямо следует своему долгу, стремясь выглядеть обворожительной и сверхъестественной; ее дело — поражать, зачаровывать; кумиру, ей нужно наводить красоту, чтобы сводить с ума. Стремясь возвыситься над природой, она по необходимости одалживает средства у всех искусств... Их перечень неисчерпаем; но если ограничиться тем, что наше время вульгарно именует макияжем, сводя его к употреблению рисовой пудры, предаваемой целомудренными философами нелепой анафеме, то его итог и цель — устранить, обесцветить любое пятнышко, оскорбительно оставленное на лице природой, создать из клеток и оттенков кожи абстрактное целое, чья слитность, как бы обтянутая невидимым трико, на миг сближает человека с изваянием, иными словами — существом божественным и совершенным...»

Божественный Браммел[8], или Присвоение ирреальности

В 1843 году Гранвиль выпускает под заголовком «Мелкие неприятности человеческого существования» серию иллюстраций к тексту своего приятеля Форга. В этих рисунках, гениально переворачивающих мир с ног на голову, художник впервые выводит на подмостки феномен, которому было суждено стать с тех пор более чем привычным для современного человека: я говорю о его нечистой совести по отношению к вещам. В заевшем водопроводном кране и вывернутом наизнанку зонтике, в приросших к ногам — ни снять, ни надеть — сапогах, в разлетающихся на сквозняке страницах, в не желающей закрываться баночной крышке, в рвущихся из рук панталонах пророческий взгляд Гранвиля различает не просто досадную случайность, а тайнопись новых взаимоотношений между людьми и предметами. Никто лучше него не изобразил растерянность человека перед жуткими метаморфозами его самого будничного окружения. Под гранвилевским пером вещи теряют безыскусность и ополчаются на человека с каким-то подчеркнутым коварством. Они рвутся с предписанных мест, проникаются человеческими чувствами и склонностями, начинают бить баклуши, и уже не удивляешься, видя их непристойные жесты.

Рильке, описавший подобный феномен в эпизоде с баночной крышкой из «Записок Мальте Лауридса Бригге», разоблачительно замечает: «Вещи испортились, потершись среди людей». Нечистая совесть человека по отношению к вещам, ставшим товарами, — вот что выходит наружу в этом фантасмагорическом

Жорж Гранвиль. «Фантастические ночные видения»

[8] Джордж Брайен Браммел (1778 — 1840) — английский щеголь, законодатель вкуса

заговоре. Скрытое падение трудов ремесла до изделий массового производства ежедневно выражается для современного человека в потере непринужденности перед лицом вещей. Унижению предметов здесь противостоит неуклюжесть человека — иными словами, его страх перед возможной местью с их стороны, чему и посвящает свое перо Гранвиль[I].

Совершенно понятно, что общество, начавшее мучиться нечистой совестью по отношению к предметам, изберет своим идеалом *денди* — человека, никогда не испытывающего неудобств. Лучшие семейства Великобритании и сам принц Георг ловят каждое слово из уст Браммела потому, что он в их глазах — носитель знания, без которого им уже не обойтись. *Денди*, сделавший смыслом жизни элегантность и бесполезность, указывает тем, кому теперь всюду не по себе, на возможность иных взаимоотношений с вещами, взаимоотношений, которые не сводятся ни к использованию потребительной стоимости, ни к накоплению меновой. Он — искупитель вещей, освобождающий их своей элегантностью от первородного греха: превращения в товар[II].

Бодлер, который перед ожившими предметами Гранвиля испытывал подлинный ужас и видел в дендизме своего рода религию, понимал, что поэту (иначе говоря, тому, кто, по его собственным словам, должен уметь «обращаться с неосязаемым») есть чему поучиться у *денди*[9].

Марксов анализ товарного фетишизма основан на том, что «ни одна вещь не может обладать стоимостью, не будучи предметом потребления. Если она бесполезна, то вложенный в нее труд потрачен впустую и, стало быть, не образует никакой стоимости»[10]. По Марксу, развитие производства имеет целью потребительную, а не меновую стоимость, и лишь за счет избытка, порождающего потребительский спрос, потребительные стоимости перестают быть собой и становятся средством обмена, то есть товаром. Исходя из этих предпосылок, Маркс противопоставляет использование потребительной стоимости накоплению меновой, как естественное — искусственному; можно сказать, вся его критика капитализма ведется во имя конкретности предмета потребления против абстракции меновой стоимости[III]. Маркс с известной ностальгией вспоминает о Робинзоне Крузо и автаркичном сообществе, где меновая стоимость неведома, а потому отношения между производителями и вещами просты и прозрачны. Как пишет он в «Капитале», капитализм подорвал бы собственные основы, признай он своим движущим мотивом использование, а не накопление благ. Ограниченность Марксовой критики в том, что она не в силах оторваться от идеологии утилитаризма, для которой использование потребительной стоимости выступает изначальной и естественной связью человека с вещами: от внимания Маркса ускользает возможность взаимоотношений с предметами, выходящих за рамки и изпользования потребительной стоимости, и накопления стоимости меновой[IV].

Современная этнография опровергла марксистский предрассудок, согласно которому «ни одна вещь не может обладать стоимостью, не будучи предметом потребления», и основополагающую для подобного взгляда идею, будто психологическая мотивация хозяйственной жизни сводится к принципу полезности. Исследование архаических форм хозяйства показало, что человеческая активность не сводится к производству, сохранению и потреблению. Скорее, архаический человек в любом своем действии подчиняется тому, что, рискуя некоторым преувеличением, можно назвать принципом потери и непроизводительной траты[V].

Работы Мосса о *потлаче* и ритуальном расточительстве не только показали, что у истока обменных отношений лежит вовсе не товарообмен, а упущенный Марксом дар. Эти работы вывели на свет целую серию типов деятельности (от ритуальных подарков до демонстративного уничтожения наиболее ценных благ), которые для экономического утилитаризма необъяснимы и на основе которых допустимо сделать следующий вывод: первобытный человек мог достигнуть вожделенного положения, только уничтожая или отвергая богатство. Архаический человек дарит, поскольку стремится отдать, его отношения с вещами подчинены не принципу пользы, а принципу жертвы. С другой стороны, иссле-

[9] Здесь и далее Агамбен разбирает главу «Денди» из уже упоминавшейся бодлеровской статьи «Поэт современной жизни»

[10] См Маркс К Капитал, т 1, кн 1, гл 1

Шарль Бодлер. Фотопортрет Этьена Каржа (1863)

дования Мосса показали, что «вещь» в первобытном обществе не простой предмет потребления, а наряду с живыми существами обладает особой силой, *маной,* и глубочайшим образом погружена в религиозную сферу. Если же вещь вырвали из первичного сакрального порядка, нужно вернуть ей прежнее место, принеся ее в жертву. И подобное требование господствует практически во всем. Поэтому этнограф вправе сказать, что божества в первобытной культуре существуют лишь для одного: их задача — придать структурное начало человеческой потребности в жертвоприношении и утрате.

Говоря о «типе *денди,* встреченном путешественниками в лесах Северной Америки»[11], Бодлер намекал, вероятно, как раз на такое поведение. Как бы там ни было, он слишком ненавидел «омерзительную пользу», чтобы рассчитывать, будто мир товарных отношений можно упразднить, попросту вернувшись к потребительной стоимости. Для Бодлера — как и для *денди* — подход со стороны полезности уже означает отстраненное отношение к предмету как товару. Урок, преподанный Бодлером современной поэзии, заключается в том, что выйти за рамки товарных отношений можно лишь одним способом — доведя исходное противоречие до последнего предела, где на месте упраздненного товара предстанет предмет во всей своей истине. Как жертва возвращает в мир сакрального то, что рабское употребление унизило и сделало профанным, ровно так же поэтическое преображение вырывает предмет из круга использования и накопительства, возвращая ему первоначальный статус. Поэтому Бодлер усматривал между поэтом и жрецом — «тем, кто слагает песнь» и «тем, кто приносит жертву» — немало общего, думая написать целую «теорию жертвоприношения», наброски которой сохранились среди его Fusées[12]. И как жертвоприношение освя-

[11] Бодлер здесь ссылается на «Замогильные записки» Шатобриана, где тот рассказывает об индейцах-ирокезах

[12] «Фейерверки» *(франц.)* Так называется одна из частей дневниковых заметок, где Бодлер намечал рассмотреть, наряду с прочим, две основные разновидности символического обмена — жертву и обет

Огюст Роден. Голова Бодлера. Этюд (1898)

щает, уничтожая, так только через отчуждение, делающее вещь недостижимой, через упразднение традиционной авторитетности и понятности ложь товара преобразится в истину. В этом и состоит смысл теории l'art pour l'art[13]: она означает не *использование* искусства в его собственных целях, а *уничтожение* искусства, включая произведение.

Денди и поэт искупают вещи, заклиная их в тот неосязаемый миг, когда совершается эстетическая эпифания. Так что едва ли не последним из возможных источников смысла и ценности тех же самых вещей становится воспроизводство с их помощью все нового и нового разрыва культурной трансмиссии в опыте *шока*. Капиталистическому накоплению меновой стоимости и марксистскому использованию стоимости потребительной *денди* и современная поэзия противопоставляют возможность новых взаимоотношений с вещами: присвоение ирреальности.

Условие успеха в исполнении этой жертвенной задачи одно: художнику предстоит довести принцип самоутраты и самоопустошения до последнего предела. Программный возглас Рембо «je est un autre»[14] надо понимать буквально: искупить вещи возможно лишь ценой собственного превращения в вещь. Как произведение искусство должно самоуничтожиться, пройти через отчуждение, став абсолютным товаром, так художник-*денди* должен превратить себя в живой труп[15], неуклонно стремящийся к *другому*, существо в глубине своей нечеловеческое и античеловеческое[VI].

Бальзак в своем Traité de la vie élégante[16] писал, что «становясь *денди*, мужчина превращается в принадлежность *будуара*, хитроумнейший манекен». Ровно то же замечает Барбе д'Орвильи по поводу Браммела: «Он поднял себя до уровня вещи». А Бодлер сопоставлял дендизм (близкий для него к поэтическому творчеству) с «самой суровой монашеской дисциплиной, неукоснительным порядком Горного Старца[17], приговаривающего своих адептов к самоубийству».

---

[13] Искусство для искусства *(франц.)*

[14] «Я — нечто другое» *(франц.)* По-французски здесь при личном местоимении первого лица, обозначающем самого субъекта действия и речи, употреблен связочный глагол в третьем лице, обычно отсылающем к объекту. Цитата из письма Рембо Жоржу Изамбару от 13 мая 1871 года

[15] Бодлер применяет к дендистскому поведению правило иезуитской дисциплины, сформулированное Игнатием Лойолой «Perinde ad cadaver» («Уподобься трупу»)

[16] «Трактат об элегантной жизни» *(франц.)*

[17] Имеется в виду Хассан ибн Саббах по прозвищу Горный Старец (? — 1124) — мусульманский религиозный деятель, основатель секты ассасинов (гашишинов), которых жестоко готовили для борьбы с крестоносцами

Ни художественное творчество, ни художник не в силах отгородиться от процесса отчуждения. За выходом на первый план в современной поэзии самого творческого акта и предъявлением его на правах автономной ценности, независимой от созданного произведения («Почему бы не считать создание произведения искусства таким же произведением?» — спрашивал Валери), стоит прежде всего соблазн опредмечивания внепредметного. После того, как товаром стало произведение, художник, отвергая свой традиционный человеческий образ, надевает нечеловеческую маску товара на самого себя[VII]. Консервативные критики современного искусства, обвиняющие его в дегуманизации, забывают о том, что в великие художественные эпохи центром тяжести в искусстве становится вовсе не человек[VIII]. Почему и в современной поэзии с новой силой открывается одно: сталкиваясь с миром, который тем громче славит человека, чем бесповоротней сводит его к вещи, она срывает маску с гуманистической идеологии и глубочайшим образом усваивает *бутаду,* вложенную Бальзаком в уста Браммела: «Ничто не напоминает человека меньше, чем человек». Лучше всех эту цель сформулировал Аполлинер, в Les peintres cubistes[18] написавший: «Художник — это прежде всего тот, кто устремляется за пределы человеческого». Антигуманизм Бодлера, тяга Рембо «превратить свою душу в чудовище», марионетка Клейста, «не то человек, не то камень, не то дерево» у Лотреамона, «я буквально разъят на части» у Малларме, путающие человеческую фигуру и ковровый узор арабески Матисса, «весь мой пыл — от мира мертвых и неродившихся» Клее, «речь не о человеке» Бенна, «перламутровый след улитки» Монтале и целановская «голова Медузы с телом автомата» — все они воплощают один и тот же порыв: к образам за пределами человеческого мира.

Как бы она ни называла предмет своих устремлений, весь поиск современной поэзии ведет ее к тем жутким краям, где нет больше ни людей, ни богов, а сама над собой, как первобытный идол, в непостижимости высится сакральная и ничтожная, завораживающая и ужасающая явь — явь, в которой одновременны и неподвижная материальность мертвого, и фантомная неосязаемость живого. Фетиш или Грааль, место эпифании и исчезновения, она каждый раз сызнова возникает и растворяется вместе с симулякром слова, которому так и не суждено до конца осуществить программу отчуждения и познания, искупления и опустошения, которую больше ста лет назад завещали поэзии ее первые чуткие приверженцы.

Схолии

Гранвилиана, или В мире Одрадека

[I] Среди первых, кто заметил это новое отношение человека к предмету, был, как обычно, Эдгар По. В рассказе, переведенном Бодлером под названием «L'ange du bizarre» («Ангел необъяснимого»), По вывел на сцену невероятное существо, одного из предков катушечного Одрадека Франца Кафки, инкуба, чье тело собрано из подручной утвари (винной фляги, двух бутылей, воронки, чего-то вроде табакерки, двух бочек), свинченной в некое подобие человека, который рекомендуется «гением, отвечающим за неполадки и странности человеческого рода». Отказывающийся верить в его реальность герой вынужден пройти через множество «мелких неприятностей», оказываясь в конце концов чуть ли не на краю могилы.

Как и во времена Босха, растерянность человека перед предметами, которые он сам свел всего лишь к «внешней видимости», наталкивает на коварную мысль, не может ли «неорганический мир» вдруг ожить, и заставляет сомневаться, так ли уж прочны связи между той или иной вещью и ее формой, тем или иным существом и его привычным окружением. В двух этих стилистических приемах и проявляется пророческий дар Гранвиля. Он перемешивает и соединяет в общем ощущении жути «одушевленные цветы», переходящие в морскую растительность знаки воинского отличия, очеловеченные музыкальные инструменты, геральдических животных, выкатившиеся из орбит глаза и целую вереницу тревожных метаморфоз, плоды которых населяют созданный им «иной мир». Бодлер, зачарованный и напуганный «беззаконными полукровками» Гранвиля, увидевший на его рисунках «природу, преображенную в Апокалипсис», говорит о художнике с почтительным ужасом. «На первый взгляд, — пишет он в статье «О нескольких французских карикатуристах», — Гранвиль забавляет. Меня он леденит».

Именно в этот период массовой литературной продукцией становится жанр «страшного рассказа», играющий на растерянности и невысказанных страхах читателей. Мотив ожившего портрета, предвосхищенный гранвилевским «Марионеточным Лувром», подхватывает в рассказе, вызвавшем потом столько подражаний, Теофиль Готье. Неудиви-

[18] «Художники кубизма» (1913) — сборник статей Аполлинера

тельно, что Оффенбах положил эту тему в основу своей наиболее удачной оперетты «Сказки Гофмана», выведя на сцену Олимпию, застывшую куклу, оживленную гофмановским «песочным человеком». В «иронической утопии вездесущей власти капитала» (как называет оперетту Вальтер Беньямин) на первый план выходит угрожающая явь ожившего предмета, которому в эпоху передовых технологий суждено потом второе рождение.

Фрейд посвятил «жуткому» (Unheimliche, к ярким примерам которого он причислил два почерпнутых у Гофмана и дорогих Гранвилю мотива — выкатившегося из глазницы глаза и ожившей марионетки) отдельную большую работу, опубликованную в пятом выпуске «Имаго». Замечательны его выводы: он видит в жутком (Unheimliche) изнанку привычного (Heimliche). «На самом деле, ничего нового, странного в жутком нет; скорей, это нечто вполне привычное для нашей души, обернувшееся другим лишь в результате вытеснения». Отказ человека признать вырождение трудов своих рук до товара исподволь выражается в тревожной ауре, окутывающей самые обычные вещи, рядом с которыми больше невозможно чувствовать себя в безопасности.

Наделяя мертвые материалы органической жизнью, стиль «либерти» возводит упомянутую растерянность человека в стилевой принцип («Рукомойник Панкока, — писал в 1905 году один из благожелательных критиков нового стиля, — напоминает своими хрящеватыми, разбухшими суставами живой организм. Когда Герман Обрист рисует кресло, его подлокотники обхватывают и приковывают вас к месту, как две мускулистые руки»). Ровно так же сюрреалисты несколько десятков лет спустя кладут непривычное в основу своего искусства. Гранвиля они считают предшественником: «Новорожденный новый свет, каким Гранвилем ты воспет?» — гласит подпись под литографией Макса Эрнста.

Браммелиана

[II] В основе одного из знаменитых браммеловских словечек — «Do you call this thing a coat?» («И эту вещь вы называете одеждой?»), либо по-другому: «What are these things on your feet?» («Что это за вещицы у вас на ногах?») — лежит принцип коренного различия между принадлежностью туалета и «вещью». Благодаря этому обычный на первый взгляд предмет вроде фрака возвышается до уровня сущности, не поддающейся описанию.

Современники (даже такие проницательные, как Хэзлит, одним из первых исследовавший механику браммеловских острот, названных им «минималистскими»: «Он приходит к абсолютному минимуму остроумия, сводя его, во благо или во зло, к почти невидимой точке. Любое его словцо строится на одном: на раздувании чистейшей воды пустяка до наиважнейшего предмета... Смысл его острот до того притушен, что, кажется, «ни на йоту» не отличается от бессмыслицы: они буквально висят на краю пустоты, их затушеванная конструкция — на грани исчезновения... Сделать из ничто нечто — вот в чем его истинное искусство»), повторяю, современники не сумели осознать, что возможность самого такого феномена, как Браммел, опирается в конечном счете на коммерциализацию реальности. Браммеловский фрак противостоит «вещи», как товар — предмету потребления. Больше того, упраздняя любой, даже еле заметный пережиток потребительной стоимости, подобный фрак вытесняет и сам товар: он делает, так сказать, прозрачной фетишистскую природу последнего и отменяет его в своеобразном диалектическом «снятии». Вместе с тем, раздувая несущественное, *денди* заново создает особую потребительную стоимость, которую нельзя ни схватить, ни описать в терминах пользы.

Отсутствием самомалейших признаков нечистой совести по отношению к вещам в эпоху, лицемерно беззащитную перед слоновой болезнью украшательства, объясняется едва ли не аскетизм браммеловского платья. В основу элегантности у него положен тончайший «нюанс», вроде непреднамеренных складок шейного платка. Изобретенный Божественным способ повязывать галстук, поистине достойный какого-нибудь дзенского наставника, по-монашески сурово исключал малейшую нарочитость. Рассказывают, что его камердинер Робинсон каждый вечер видел хозяина выходящим из туалетной комнаты с кучей смятых шейных платков в руках. «Наши неудачи», — пояснял Браммел. В этом смысле Божественный, которого многие крупнейшие поэты его времени не считали для себя зазорным называть наставником, мог по праву числить среди своих открытий возведение случая в ранг искусства — принцип, в новейшей художественной практике ставший общепринятым.

В устранении из своего образа всего субъективного равняться с беспощадным Браммелом не мог никто. С аскетизмом, напоминающим приемы самоумерщвления у мистиков, он вытравлял в себе любые следы индивидуальности. Именно в этом абсолютно серьезный смысл иных его *бутад* вроде следующей: «Robinson, which of the lakes do I prefer?» («Робинсон, а какое озеро я предпочитаю?»).

То, что в Браммеле выразился характерный дух эпохи, не укрылось от его наиболее зорких современников. Байрон как-то обронил, что предпочел бы судьбу Браммела судьбе Наполеона (противопоставив тем самым — похвала в его устах нешуточная! — мир в масштабе *будуара* миру с высоты седла). Булвер-Литтон в романе «Пелем, или Приключения джентльмена» (его заглавный герой — одна из браммеловских аватар) написал о дендистском «культе пустяков» следующее: «Казалось, эти цветы могут не только сплестись бесполезной гирляндой, но и увить предмет священного поклонения». И еще: «В складках отложного воротника может скрываться куда больше пафоса, чем допускают глупцы».

Маркс и потребительная стоимость

[III] На самом деле, позиция Маркса в этом вопросе не очень ясна и в разное время была различной. В «Рукописях» 1844 года он, кажется, еще считает неестественной не только меновую, но и потребительную стоимость. «Частная собственность, — пишет он, — делает нас ограниченными и односторонними, так что мы считаем предмет своим, только если им владеем, и тогда он существует для нас в качестве капитала либо мы можем им непосредственно обладать, можем его есть, пить, носить на теле, жить в нем и проч., то есть когда мы его *потребляем*».

Потребности естественные и неестественные

[IV] Любопытно, что Норман Браун и другие теоретики «освобождения» признают: Маркс так и не прояснил свои взгляды на «избыток потребительной стоимости» и не понял сакрального происхождения денег. Вместе с тем они по-прежнему взывают к здравому смыслу, утверждая, будто нужно различать естественные и неестественные потребности, необходимое и излишнее. Буржуазное репрессирование «естественного» замещается здесь моралистическим репрессированием излишнего. В отличие от упомянутых теоретиков, наиболее революционные представители современного искусства с самого начала отстаивали другой взгляд: только доведя «неестественную потребность» и «извращение» до последнего предела, человек сможет вернуться к себе и разорвать заклятый круг репрессивности.

Батай и непроизводительные траты

[V] Попытку более строго определить этот принцип и сделать его основой экономической науки предпринял Жорж Батай в статье «Понятие траты», опубликованной в седьмом номере журнала «Социальная критика» за январь 1933 года, а позднее пересмотренной и дополненной в книге «Проклятая часть» (1949). На самом деле, Марсель Мосс — чья ключевая работа «Опыт о даре» («Социологический ежегодник», 1923 — 1924) дала толчок идеям Батая — не просто противопоставляет ритуальную расточительность и *потлач* принципу полезности. Он действует более тонко, показывая неадекватность самих подобных оппозиций в трактовке социального поведения.

Родословная антигероя

[VI] При взгляде на воображаемое геральдическое древо героев (или, точнее, антигероев), в образе которых современные художники выводят на сцену самих себя, — Игитур, доктор Фаустроль, господин Крош, Стивен Дедалус, господин Вивисектор, Плюм, повелитель пернатых Лоплоп, Верф Ронне, Адриан Леверкюн — в них легко заметить черты антигуманизма.

Закат произведения искусства

[VII] В докладе «Проблемы лирики» (1951) Готфрид Бенн справедливо замечает: все новейшие поэты от По и Малларме до Валери и Паунда, кажется, испытывают к процессу творчества не меньший интерес, нежели к его результату. Та же озабоченность видна у одного из лучших мастеров новейшей американской поэзии Уильяма Карлоса Уильямса (чей «Паттерсон» — вместе, вероятно, с оденовским «Веком тревоги» — наиболее удачный образец современной поэмы): «Написанное — пустяки; готовность писать... вот в чем девять десятых труда». Любопытно, что стремление опредметить творческий процесс рождается из отказа от того самого опредмечивания, которое молчаливо подразумевается в произведении искусства как таковом. Не случайно дадаисты, всегда стремившиеся уничтожить художественный объект и упразднить даже идею «произведения», пришли, как ни парадоксально, к коммерциализации духовной деятельности (см. «Опыт о сегодняшнем положении поэзии» Тристана Тцара, 1931). То же самое можно сказать про ситуационистов: пытаясь упразднить искусство в акте его создания здесь и сейчас, они рано или поздно растворяют его в потоке жизни. Вероятно, этот феномен восходит к теориям так называемой «романтической иронии» у Шлегеля и Зольгера, которая утверждает превосходство художника (иными словами, процесса творчества) над его произведением и выражается в постоянной негативной оценке сказанного по сравнению с невысказанным — своего рода золотым запасом мысли.

Антигуманистическое не значит античеловеческое

[VIII] Судя по «Дегуманизации искусства» (1925), этот факт вполне осознавал Ортега-и-Гасет. Тем примечательней, что критики антигуманистических тенденций в современном искусстве взывают к его авторитету. Однако заряд современного искусства направлен не против человека, а против его идеологических суррогатов: оно не антигуманно, но антигуманистично. Кроме того, историки искусства, как остроумно заметил Эдгар Уайнд, и сами не защищены от процесса дегуманизации: появление «формального метода» во второй половине прошлого века (Вельфлин резюмировал его в своей знаменитой *бутаде* о сущности готики, столь же очевидной в остроносых сапогах, как в стрельчатых соборах) — явное тому доказательство.

Перевод с итальянского Бориса Дубина

Ч Т Е Н И Е

«Дети райка»

МАРСЕЛЬ КАРНЕ

Жажда жизни

...Как-то продюсер Польве сказал мне: «Не съездить ли вам к морю повидать вашего старого друга Превера? Может, он что-нибудь придумает?» Скажу прямо, я был отнюдь не против покинуть Париж с его гнетущей атмосферой и оказаться где-нибудь, где, думал я, больше чувствуется дух свободы...

Превер жил на пансионе в отеле «Гаруп» на самом краю мыса Антиб. Там он познакомился с Пьером Ларошем, критиком «Мерль блан», единственным, кто положительно оценил «Забавную драму». Это был великан, любивший хорошо поесть и выпить, анархист по убеждениям. В его убеждения, правда, никто не верил. Они стали с Жаком неразлучными друзьями. Я был явной помехой для их общения. Особенно невзлюбил меня Ларош, которого лишили бесконечных дискуссий за стаканчиком местного белого вина. Но мне это было безразлично. Я приехал для того, чтобы убедить Жака заняться новым фильмом.

Жак спросил, какой фильм мне хотелось бы снять. Я признался, что понятия не имею. Дабы избежать цензуры, он считал, что лучше всего обратиться к прошлому. Тогда мы получим большую свободу.

— Точно, — заметил Ларош.

Я был того же мнения.

— Какую эпоху ты предпочел бы? — спросил Жак.

— Вероятно, я буду чувствовать себя удобнее в Средние века, — ответил я. — Мне было бы интересно показать их стиль, исполненный блеска. Скажем... Что, если взять «Весьма дорогие часы герцога де Берри»?

— Неглупо, — ответил Жак.

Так были зачаты «Вечерние посетители».

Жак пожелал работать с Ларошем. Лично я не видел в этом особой необходимости. Но Польве дал согласие, и я смирился.

После бегства из Парижа Траунер поселился повыше Ванса в Туррет-сюр-Лу. Что касается Косма, то он жил в маленьком, скромном, скрытом зеленой чащей отеле при выезде из Канна.

По декрету Виши и тот и другой, будучи евреями, не имели права работать в кино и оказались практически без средств к существованию. Чем мы могли помочь им? Деньгами. Ведь у нас по крайней мере был заработок. Но такую помощь они наверняка отвергли бы. Оставалось одно: пригласить их сотрудничать анонимно. Позднее это будет называться «работой в подполье»...

Оставив Жака и Лароша писать сценарий, общие контуры которого мы обговорили, я вернулся в Париж, чтобы попытаться там решить неразрешимую, казалось бы, проблему.

Не знаю, понятно ли сегодня, какой риск был в моей затее. Если Жак, как сценарист, мог и не знать имена тех, кого я выбрал в качестве сотрудников, то мне в случае разоблачения грозило лишение права на работу. Впрочем, вероят-

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1998, № 10

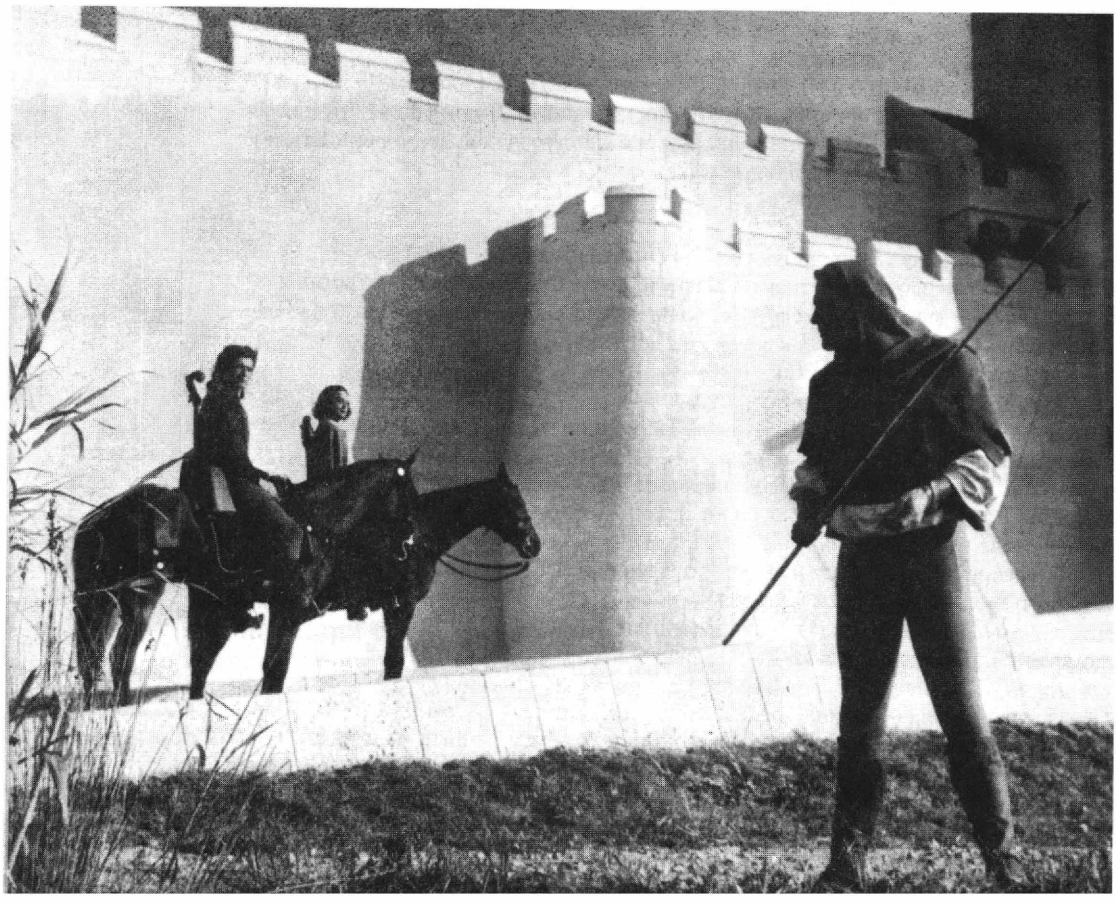
но, мне грозило и нечто более существенное. Но я не думал о риске, настолько естественной казалась мне необходимость предпринимаемых шагов.

Перед отъездом в Париж я имел продолжительную беседу с Траунером, который сказал, что у него всегда были прекрасные отношения с Жоржем Вакевичем, художником, работавшим не только в кино, но и в театре. Я встретился с ним. Должен отметить, что тот не раздумывал ни минуты. Лишь поставил два условия. Траунер не должен был никому показывать свои эскизы, кроме меня и Жака. А чтобы не возникало никаких подозрений, их надо было выставить в мастерской Вакевича. То были элементарные меры предосторожности, которые Траунер в своих и наших интересах не мог не одобрить. Я дал согласие от его имени.

Оставался Косма. Если бы был жив Морис Жобер, я мог бы обратиться к нему. Но он погиб во время майского наступления 1940 года, когда пытался подорвать мост. И тогда Жорж Лампен, директор картины, назвал мне имя Мориса Тирье, своего близкого друга, известного симфониста, которому я мог смело довериться.

Сначала Тирье испугался. Но, как он потом сам рассказывал, победило желание работать со мной, а также возможность написать музыку в средневековом стиле. Не помню только, по какой причине он не мог ездить в Ниццу для работы с Косма. Мне предназначалась роль связного. Но я заранее готов был на любые условия.

Когда довольный своими успехами я вернулся на юг и встретился с Жаком и Ларошем, меня несколько смутил придуманный ими сюжет. Потрудились они, правда, на славу — фильм представлял собой череду обедов, выездов на охоту, турниров и заканчивался разрушением замка. Что предполагало изрядные расходы. Я поделился своими опасениями с Польве, который был совладельцем студии «Викторин» в Ницце.



«Вечерние посетители»

Польве согласился взять расходы на себя. Что касается материалов для воссоздания эпохи, то, если не спешить, мы, мол, получим все необходимое. То, что он ошибался, вскоре подтвердится.

Первые трудности возникли из-за костюмов. Шить их, естественно, должны были в Париже, чтобы все актеры были поблизости для примерки.

Поиски бархата, сатина и парчи не увенчались успехом. Вакевич уже начал терять терпение, когда Лампен нашел портного неподалеку от Пасси. У того оказался большой запас нужных нам тканей. Но он соглашался продать их лишь при условии, что сам будет шить костюмы. В конце концов пришлось согласиться. Я оговорил лишь право присутствовать на каждой примерке. Мое присутствие оказалось весьма полезным.

Будучи по натуре человеком беспокойным, скорее пессимистом и перфекционистом (так, по крайней мере, утверждают не всегда расположенные ко мне коллеги), я должен был бы проявлять нервозность. Но, ко всеобщему удивлению, я был совершенно спокоен, ибо уже знал, как буду снимать картину: с минимальным количеством крупных планов. Общие планы позволяли приблизиться к стилистике живописных полотен. При этом чучело в руке охотника или свора худосочных собак не имели большого значения — никто из зрителей не заметит подлог.

Для выбора массовки и актеров второго плана я отправился в Париж. Перед этим у меня было несколько тайных встреч с Косма, вручившим мне ноты двух песен — «Демоны и чудеса» и «Нежный и опасный лик любви». Их следовало передать Морису Тирье. Первая из них должна была стать лейтмотивом фильма.

Мне нужны были пять или шесть актеров для небольших ролей и человек пятьдесят массовки. Среди актеров, впервые тогда подписавших контракты, была и Симона Синьоре, не скрывавшая желания немного заработать. В массовке оказались те, кто в будущем обретет известность. Назову лишь Франсуа Шометта и Алена Рене. Всех их, конечно, надо было одеть.

На вокзале в Ницце меня встретил Вакевич. Очень нервничая, он настоял, чтобы я, не заезжая в отель, посмотрел готовую декорацию замка. Он построил ее возле студии «Викторин». Едва увидев замок, я почувствовал, что мне дурно.

— Вы с ума сошли, Ваке?

Видя его недоумение, я пояснил:

— Это замок совсем другой эпохи!

Дело в том, что он покрыл камни темной патиной — почему темной? — и это сделало нашу декорацию похожей по цвету на собор Парижской Богоматери (каким он был до недавней чистки).

— Черт возьми, какой же я дурак! — воскликнул Вакевич.

Ошибка была тем более непростительной, что мы все обговорили раньше, просмотрели сотни средневековых миниатюр. Я всегда настаивал, чтобы стены замка выглядели так же, как при постройке. Декорация должна была быть новой. Я всегда переживал, когда видел в исторических фильмах актеров в сверкающей новой одежде на фоне почерневших от времени построек. Это походило на маскарад, лишавший зрелище всякой достоверности.

— Не огорчайтесь, — сказал Вакевич. — Мы вымоем замок, и через два дня он будет, как новенький.

Начало съемок было назначено на 22 апреля. Но пошли дожди, и нам пришлось ждать три недели. Первые кадры были сняты в горах в десяти, пятнадцати и даже тридцати километрах от Ниццы.

О том, чтобы кормиться в соседних деревнях, не было и речи. Время было голодное, крестьяне и сами недоедали. Так что нам привозили еду из Ниццы на грузовичке, оборудованном газогенераторной установкой. Взбираясь наверх, машина проходила не более десяти километров в час и тащилась часа три. Иногда и вовсе застревала. Так что мы получали на обед холодное рагу в застывшем жире или кусочки скукоженного и безвкусного мяса. Конечно, ничто не мешало нам брать из Ниццы бутерброды. Но ветчину тогда можно было достать только на черном рынке. К тому же цены кусались — только звездам они были по карману. Поэтому я попросил, чтобы никто из ведущих актеров не проявлял бестактности. Все питались одинаково.

Я работал над сценой у фонтана, когда Польве распорядился, чтобы мы немедленно вернулись в Париж. Декорация на студии «Сен-Морис» была готова, нам следовало срочно ее занять.

В те времена съемки в естественных декорациях были редкостью. Для исторических картин использовались замки Версаля, Шамбора и Мальмезона. Поэтому павильоны довольно многочисленных студий брались с бою. Так что следовало поторопиться, иначе нам могли сломать декорации. Польве обещал, что потом мы вернемся на юг для досъемок. Я понимал, что за три месяца трава пожухнет, цветы утратят свои краски. Однако пришлось смириться.

На выстроенной в Париже декорации нас поджидали всякие сюрпризы. Едва зажигались прожектора, диги, как от жары на стенах начинали проступать пятна. Приходилось останавливать работу и закрашивать их. Под воздействием тепла плавилась краска на полу. Актер, который, скажем, двигался из глубины декорации, оставлял за собой следы, как это бывает на снегу. Сначала нас это забавляло, но потом стало не до смеха.

Кажется, один из бутафоров — мы слишком редко отмечаем заслуги этих преданнейших кинематографу людей — придумал какой-то раствор, которым стал смазывать подошвы. Он так и не раскрыл нам свой секрет.

Предстояли съемки бала.

Мне было известно, что актеры голодали, и, естественно, я понимал, что станет с теми блюдами, которые были выставлены на столы с пирамидами манящих фруктов. Все это буквально таяло на наших глазах. Тщетно просили мы массовку воздержаться от «грабежа» до начала съемки. Впору было ставить сторожей у каждого стола. Тогда кто-то предложил покрыть фрукты фенолом, а в момент съемки заменять их настоящими. В наши дни такой метод может показаться чудовищным. Мне и тогда так казалось. Но меня заверили, что все предупреждены и никто не притронется к отраве.

Рядом с пирамидами плодов лежали огромные буханки хлеба. Внешне они казались нетронутыми. Но однажды, перемещая одну из них по столу для крупного плана, я, к своему удивлению, почувствовал ее невесомость. Перевернув буханку, я увидел огромную дыру: актеры выгребли через нее всю сердцевину.

Как-то помреж принес на съемку бычью ногу. Она была съедена голодной массовкой за считанные минуты. И мне потом было непросто смонтировать эту сцену с предыдущей: на крупных планах вылезала фактура синтетического муляжа.

Словом, трудностей, связанных с показом далекой эпохи, было предостаточно. Экономивший на всем новый директор картины Пьер Саба выдавал нам только то, что было строго необходимо. Подчас вызывая у меня приступы ярости.

Так, во время сцены, в которой разъяренный Дьявол сталкивался с упрямством героини, он швырял на землю вазу с цветами, и из вазы выползали змеи. Я очень рассчитывал на эффект, который это произведет на зрителя.

Нам требовались крупные рептилии, директор же доставил мелких змеек, утверждая, что других не нашлось. Словно немцы реквизировали всех французских змей!..

Но все эти трудности не шли ни в какое сравнение с тем, что нас ожидало в Ницце. Земля, на которой был построен фонтан, за три месяца нашего отсутствия стала неузнаваемой. Когда мы уезжали, все кругом зеленело, трава была густой, шелковистой. Теперь все выгорело и пожухло. Зеленого цвета вообще не осталось.

На какую-то минуту меня охватило отчаяние. Что делать? Снова сменить место съемок? Это означало бы, что придется переснимать все, что было сделано. Да и куда ехать? Кругом все выглядело одинаково. Перебраться с группой в долину Луары? Это чревато потерей времени и денег.

Помощь пришла из Грасса (мы ведь были неподалеку), известного своими оранжереями. Мы завезли оттуда дерн с газоном, чтобы таким образом как-то воссоздать прежний пейзаж. Ну а оливковая роща всегда неизменна, в начале ли мая или в конце июля.

Мне чертовски хотелось переснять сцену с вазой, чтобы змеи были большие и страшные. Я узнал, что в департаменте Луар-э-Шер живет человек, разводящий змей. Я отправил к нему одного из друзей с большой железной короб-

кой. И в назначенный день с нетерпением ждал его на старом Монпарнасском вокзале.

В то время парижане часто отправлялись за провизией по дальним фермам. Дабы помешать спекулянтам привозить птицу, ветчину или сыр, таможенники проверяли багаж каждого пассажира. Я стоял как раз рядом с одним из них, когда заметил приехавшего приятеля. Едва до него дошла очередь, как таможенник спросил, что в коробке. Я выпалил:

— Змеи!

Таможенник зло поглядел в мою сторону.

— Вы что, смеетесь надо мной?

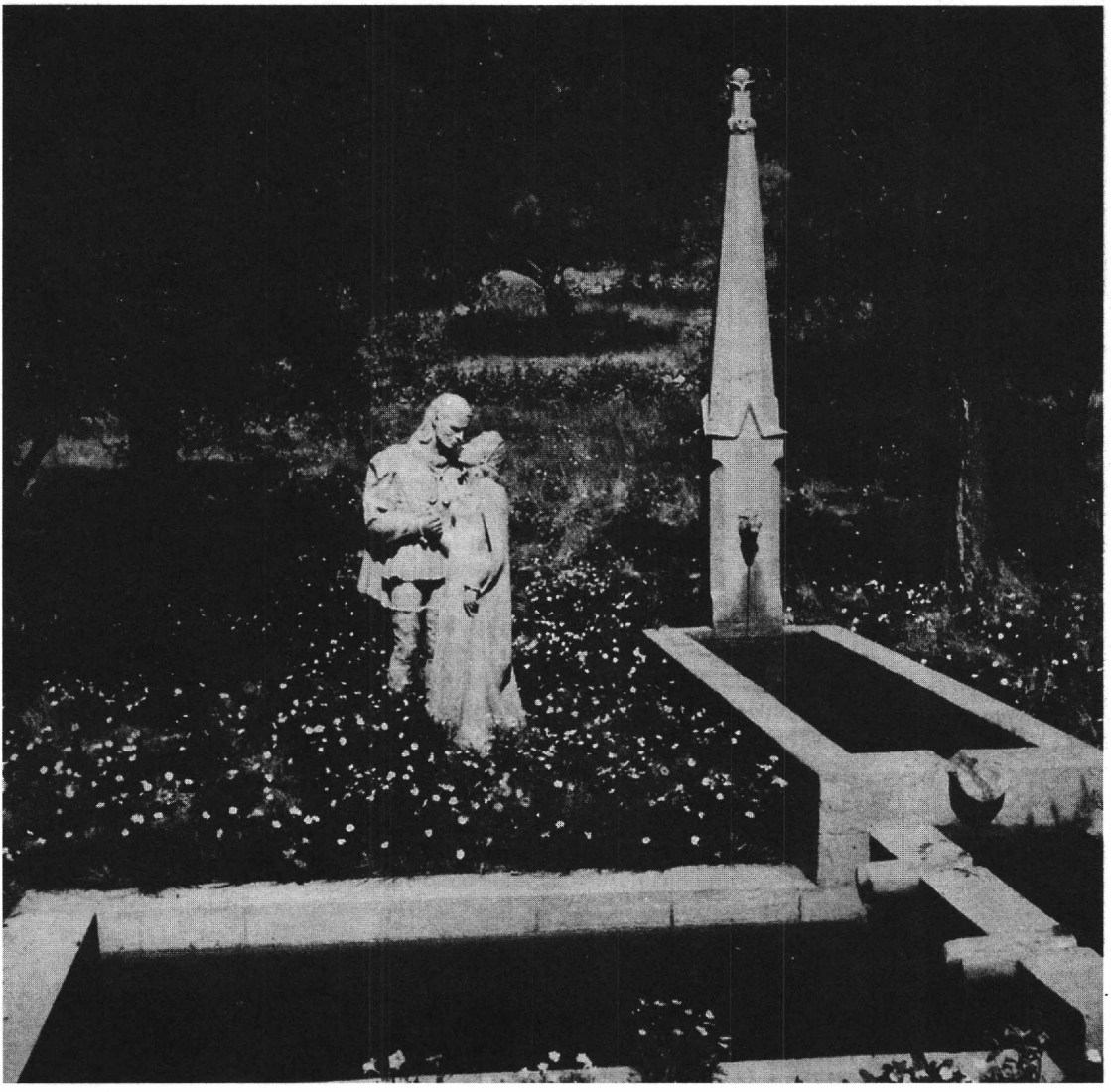
Сохраняя спокойствие, я сказал:

— Повторяю, месье, в этой коробке змеи... Живые... Можете проверить.

Я нарочно сделал ударение на слове «живые». Глаза таможенника побелели от ненависти. Он действительно подумал, что мы насмехаемся над ним. Но страх победил, и он уже более миролюбиво бросил:

— Ладно... Проходите... Но чтоб это было в последний раз!

С тех пор как Косма вручил мне ноты двух песен, я совсем потерял его из виду. Я попросил Тирье использовать мелодию песни «Демоны и чудеса» в качестве лейтмотива картины. Ему предстояло написать музыку для сцен охоты и турнира. И все оркестровать.



«Вечерние посетители»

«Дети райка»

Я всегда считал, что сотрудничество Косма и Тирье могло бы быть очень плодотворным. Как истинный цыган Косма отличался поразительной изобретательностью. Но, как мне казалось, его несомненный дар не получил развития, не был должным образом отшлифован. Тирье же не блистал выдумкой, но зато был талантливым оркестровщиком, образованным профессионалом. Для записи музыки я привлек Шарля Мюнша, знаменитого дирижера, который до той поры отказывался работать в кино, но теперь, ознакомившись с партитурой Тирье, дал согласие.

Музыку мы писали в консерватории, в зале с замечательной акустикой. Мюнш работал со своим оркестром. Обычно оркестр такого калибра не проявляет особого старания при записи музыки для кино. На сей раз все было иначе. По окончании работы Мюнш подошел ко мне, протянул руку и сказал:

— Морис Тирье написал для вас прекрасную музыку, месье Карне.

Такой комплимент дорогого стоил...

Завершив работу над фильмом, мы с Польве начали нервничать. А вдруг Гревен выполнит свою угрозу и добьется запрета картины?

К счастью, этого не случилось, и фильм сначала был показан прессе в «Мадлен-Синема», а потом, вечером, для публики. Зал был переполнен. Еще до премьеры по Парижу поползли слухи, что он полон аллюзий, намеков на положение Франции под пятой оккупантов. К тому же «Вечерние посетители» получили Гран-при, присуждаемый Киноцентром, что тогда имело немаловажное значение...

Весьма довольный успехом «Вечерних посетителей», Польве намекал, что готов к новым «свершениям» вместе с нами. Мы с Жаком занялись поисками сюжета — скорее эпического, чем камерного. Однажды в Ницце на набереж-

ной мы встретили Жан-Луи Барро. Устроившись в кафе, мы слушали его рассказы о театре. Один из его анекдотов заставил нас с Жаком навострить уши.

Речь шла о происшествии в жизни мима Дебюро. Однажды в расцвете своей славы он прогуливался под руку с возлюбленной по Бульвару преступлений. Внезапно какой-то нищий под воздействием выпитого стал оскорблять женщину. Дебюро попытался от него отделаться, но тот не унимался. Тогда в ярости Дебюро огрел его своей тростью. Удар пришелся по голове и был такой силы, что пьяница тут же скончался. Весь Париж устремился в суд, чтобы услышать говорящего Дебюро.

Идея показать все это на экране была чрезвычайно соблазнительной. Но нам пришлось спуститься на землю. Если Барро будет играть роль мима Дебюро, в этом не будет никакого трюка: зрители не станут сходить с ума от любопытства — они уже слышали голос артиста, и не раз. А если мы отдадим роль незнакомому актеру, то его голос и подавно не заинтригует публику.

Огорченный Жак уже подумывал отказаться от этой истории. Но я цеплялся за нее. Мне нравилась эпоха и весьма соблазнительной представлялась возможность воссоздать Бульвар преступлений, каким он был тогда, в середине прошлого века.

— Послушай, — сказал я Жаку. — Отправлюсь-ка я в Париж и зайду в музей «Карнавале». В зале эстампов наверняка есть документы, относящиеся к интересующей нас эпохе.

То, что я обнаружил в музее, превзошло все мои ожидания. Я нашел решительно все, что хотел: документы о Бульваре преступлений, о театре канатоходцев и других театрах, рисунки, на которых были изображены кабачки и их посетители, бродяги, уличные торговцы.

Я получил разрешение переснять все, что меня заинтересовало. И отправился по магазинам, где продавались книги по истории театра. Из книги Жюля Жанена я, в частности, узнал, что галерку в народе тогда называли райком. Позднее это помогло найти название для фильма. Другая книга — Теофиля Готье — рассказывала о некоторых спектаклях. С этим богатым уловом я и вернулся на юг к Преверу.

Собранный материал в один фильм никак не укладывался. Предстояло не только рассказать историю многочисленных персонажей, но и показать их в работе — ведь нашими героями были люди талантливые, и то, что они делали, могло само по себе стать содержанием уникальной картины. Я рассказал Польве о трудностях, с которыми столкнулся. Он неожиданно предложил: «А не снять ли вам два фильма?»

В принципе, это было вполне возможно, но я считал, что обе ленты должны показываться вместе, на одном сеансе. Наш фильм — он тогда назывался «Канатоходцы» — нельзя было рассматривать, как многосерийный. Польве согласился. К моей радости, Преверу идея тоже понравилась, и работа закипела.

Вернувшись в Париж, я связался с Ванкевичем. К моему огорчению, он оказался занят. Следовало найти другого художника. Если принять во внимание важность декораций и сложность их создания, это должен был быть первоклассный мастер.

К счастью, понятие «солидарность» в то время не было пустым звуком. Из чувства дружбы к Траунеру нам согласился помогать Леон Барсак. Его помощь оказалась весьма ценной. Эскизы костюмов пообещал сделать Майо. Он был приятелем одного из директоров фирмы «Ланвен», и тот снабдил нас всем необходимым. Так я узнал, что некоторые роскошные дома моды пользовались теми же послаблениями, что и дорогие рестораны: они свободно покупали и продавали свои товары. Мне нужны были не просто роскошные платья. Они должны были свидетельствовать об идеальном вкусе и безупречном качестве. Я говорил Майо:

— Я бы хотел, чтобы такое платье, появись в нем дама сегодня, скажем, на премьере в Опере, не вызвало взрыва смеха в публике.

Все шло настолько гладко, что нельзя было поверить в то, что рано или поздно на горизонте не соберутся тучи.

За моей спиной Барро подписал контракт с «Комеди Франсез» на постановку «Атласной туфельки» Клоделя. Тогдашний директор театра не любил кино и

всячески мешал нам работать. Я боялся, что нам придется обойтись без того, кто должен был стать опорой картины.

Однажды вечером я отправился в модный тогда мюзик-холл. Актер-мим на сцене весьма недурно показывал игроков в регби и теннисистов, боксеров, футбольных вратарей и т.п. Опасаясь, что могу лишиться Барро, я подумал, что этот актер смог бы заменить его. Тем более что он был высокого роста, худощав и весьма напоминал Дебюро, каким его запечатлели гравюры. Барро был гораздо ниже ростом и таким сходством не обладал. Однако после долгих раздумий я все же не решился рисковать и взял Барро. Мог ли я знать, что тот отвергнутый мной комик скоро станет известен всему миру. Его имя Жак Тати.

Несколько лет назад, встретившись с Тати в Москве на Международном кинофестивале, я рассказал ему эту историю. Он остался к ней равнодушен. Что ж, Тати и без моей помощи стал звездой.

На том месте, где год назад высилась громада белого замка из «Вечерних посетителей», была построена огромная декорация Бульвара преступлений. Правда, на этот раз мы проявили осторожность и построили в павильоне студии то, что на профессиональном жаргоне называется страховочной декорацией.

Были у нас и павильоны, арендованные на студиях в Париже и Ницце. Все шло своим чередом. Мешала только нервозность Марии Казарес — роль Натали, жены Дебюро, была ее дебютом в кино. Едва я произносил «мотор!», как она начинала дрожать, приходилось останавливать съемку и успокаивать актрису, уговаривать, гладить ей руки. До конца ей так и не удалось одолеть волнение, дрожащий голос ее выдает...

Наступил день, когда мы должны были снимать большую сцену на Бульваре преступлений. Тут на нас обрушилась потрясающая новость: *американцы высадились на Сицилии!*

Им понадобился год, чтобы дойти до севера Италии. Но в тот момент мы словно обезумели. Всем казалось, что они вот-вот появятся в Ницце. Настроение усилила телеграмма из Виши: нам предписывалось немедленно вернуться в Париж со всей аппаратурой.

Я стал тянуть время, чтобы все-таки закончить съемку сложнейшего эпизода. Однако Арлетти и Жан-Луи Барро, напротив, стремились поскорее уехать. Барро боялся оказаться отрезанным от Мадлен Рено — та как раз в это время гастролировала в Виши.

Вернувшись от Польве в отель «Негреско», я узнал, что Арлетти уже уехала. Мне она оставила записку: «Марсель, все происходит слишком быстро. Гаранс, которая вам всем обязана. Арлетти».

Отсрочку мы не получили, и я вернулся в Париж в состоянии, которое легко себе представить. Тут меня ожидала другая скверная новость. Только что Польве был извещен немецким руководством — причем б(з какого бы то ни было объяснения причин, — что на всю его деятельность наложен запрет. Я тотчас вспомнил угрозы Гревена, который весьма прохладно принял успех «Вечерних посетителей». Для себя я решил, что постановка сорвана, оставалась лишь одна надежда — на фирму «Пате», которая прислала своего представителя для переговоров. Вся группа ждала. Наконец «Пате» дала согласие завершить съемки фильма.

К работе вернулись все актеры, за исключением Ле Вигана, который должен был играть роль старьевщика. Увидев, как идут дела на фронте, он сбежал в Зигмаринген. Убежденный антисемит, он открыто сотрудничал с оккупантами, постоянно выступал по радио с «разоблачениями» евреев. Уход Ле Вигана не был такой уж большой потерей. Заменить его не составило труда. Пьер Ренуар превосходно справился с ролью, хотя она и не очень ему подходила.

Мы остались снимать в Париже, парижские декорации были уже готовы.

Пока мы работали в столице, ураган серьезно повредил декорацию Бульвара преступлений, выстроенную на студии «Викторин» в Ницце. Восстановление декорации обошлось в копеечку. Для сцены карнавала, который мне предстояло здесь снимать, и особенно для финала, мне нужна была двухтысячная массовка. Я обещал продюсерам снять ее за одну смену — на количестве участников я не хотел экономить. Студия уступила с трудом.

День съемки. Все как будто в порядке. Пока участники массовки одеваются, я показываю ассистенту, как их расставить, как все должны двигаться. Что-

бы увеличить перспективу, прошу разместить в глубине самых маленьких актеров и детей и тем сохранить пропорции декорации Барсака. Начинаем первую репетицию. Но массовка вязнет где-то в глубине, оставляя совершенно пустынным пространство перед камерой. Вношу поправки. Репетируем снова — результат тот же. Третья репетиция снова ничего не меняет. Становится очевидным, что участников массовки требуется больше. Меня охватывает паника. Что делать? И тут в голову приходит спасительная идея. Я отдаю распоряжение принести корзины, в которых были доставлены костюмы. Эти большие плетеные корзины я прошу разбросать по декорации — они должны заставить участников массовки не сбиваться в кучки, держать нужное расстояние друг от друга, не покидать первый план, создавать иллюзию заполненности всего огромного предкамерного пространства. Невидимые на экране корзины заменили статистов, которые нам были не по карману. Я очень гордился своей находкой.

Съемки шли к концу. Я вернулся в Париж за несколько дней до высадки союзников в Нормандии.

Возведение части декораций Бульвара преступлений для досъемки в Париже задерживалось из-за отсутствия рабочей силы. На это требовалось еще недели две. Я не мог не радоваться этой затяжке: обстоятельства шли навстречу моему желанию повременить с окончанием работы — чтобы иметь возможность сделать показ моего фильма первой премьерой в свободной Франции.

Я пользовался любым предлогом для пролонгации, ссылаясь на технические сложности, дефицит средств и т.п. Я действовал наверняка: ведь мне предстояло закончить не один фильм, а два, стало быть, требовалось вдвое больше времени. Но как бы я ни тянул, все равно наступил день, когда фильм был готов. В середине января 1945 года Париж уже дышал воздухом свободы, хотя война еще продолжалась.

Признаться в своих планах руководству «Пате» я не мог. Встречали ли вы продюсера, который не стремился бы поскорее вернуть затраченные средства?

Прокат картины хотела взять на себя компания «Гомон». На студии «Сен-Морис» был организован просмотр. Один из руководителей «Гомона» самоуверенно заявил на посвященном этому событию обеде:

— Длина картины меня не пугает. Одну серию будем показывать в «Мадлен», а другую — в «Колизее».

Я решительно протестовал. И напомнил обещание Польве, без которого я не начал бы снимать. Я удивил всех, предложив показывать оба фильма (или обе серии) вместе и в «Мадлен», и в «Колизее».

— Но тогда, — воскликнул Бордери, продюсер от «Пате», — нам придется удвоить цену билетов!

Я предложил начинать первый сеанс в 14 часов, второй в 17, а третий в 21 час, причем зрители этого сеанса будут иметь право бронировать места заранее. Эта неожиданная привилегия доставит зрителям, как я считал, дополнительную радость и привлечет в кинотеатр тех, кто не любит стоять в очереди, рискуя к тому же не попасть в зал: в те времена развлечений было мало и аншлаги в кино не были редкостью. Я считал, что зрители охотно оплатят двойной билет, чтобы увидеть «Детей райка» целиком. Когда же посещаемость начнет падать, можно будет показывать фильмы раздельно.

Без лишней скромности скажу, что после «Набережной туманов» мне сопутствовали удачи. А это производит впечатление на продюсеров. Они считали, что я владею каким-то секретом. Что подействовало — это или та горячность, с какой я защищал свою идею, не знаю, но так или иначе «Гомон» согласился с моим планом.

Была удвоена цена на билеты: вместо сорока франков они стоили восемьдесят. Поэтому я думал, что на первом экране фильм не удержится дольше месяца. Между тем он оставался на афише двадцать с лишним недель. И с экрана его пришлось снять лишь из-за протеста со стороны Александра Корды: не веря в успех «Детей райка», «Гомон» заранее заключил с ним договор о выпуске «Леди Гамильтон»...

Во время боев за освобождение Парижа я из любопытства лез в самые опасные места. К сожалению, снимать я не мог, так как не было пленки. Нужно было ее достать, а камера у меня уже была — та, которой я снимал «Ножан...».

Тем временем повсеместно стали появляться комитеты освобождения. В кино был свой комитет, заседавший на Елисейских полях. Я отправился туда.

Председателем был Пьер Бланшар. Он выглядел именно таким, каким его описал Кокто: «с глазами коршуна на воробьином лице». С тех пор как он снялся у Деланнуа в картине «Понкарраль, полковник Империи», он и в жизни продолжал играть ту же роль. Тут же находились и другие — Жан Деланнуа, Жан-Поль Ле Шануа и шесть-семь представителей технических цехов, которые были мне знакомы по совместной работе. Все демонстрировали бурную деятельность, словно спасали Францию именем Господа.

Меня приняли если не враждебно, то, во всяком случае, как чужака.

Я объяснил собравшимся цель своего прихода, подчеркнув, что не будет лишних людей, чтобы запечатлеть исторические события, современниками которых мы стали.

Они притворились, что не слышат меня. Я настаивал. Без всякой жалости кто-то отрезал: нет пленки.

— Тем хуже, — сказал я и направился к двери.

Я понимал, что они не могут относиться ко мне иначе. Ведь во время оккупации я снял две картины с актрисой, которой не простили ее связь с немецким офицером. Мне уже не раз на это намекали. Но я отвечал этим сексуальным лицемерам, как и следовало. И они мне этого не забыли.

Так я был лишен доступа к материалу, который мог стать основой большого исторического фильма. Да что там фильма! События, свидетелем которых я был в конце той страшной войны, будь они сняты на пленку, превратились бы в важнейший документ эпохи. Я страдал от собственного бессилия, когда не

«Дети райка»

«Дети райка»

мог — уже позже — помочь в создании картины, рассказывающей о боях за освобождение Парижа. В этой ленте нет ни одного моего кадра.

На смену одной «фауне» пришла другая: комиссии по чистке. Уж не помню, сколько их было в кино. Но зрелище гримеров и костюмерш, превратившихся в Сен-Жюстов, было довольно комическим. Тем более что в кино, как, впрочем, и в театре, было мало людей, действительно скомпрометировавших себя сотрудничеством с немцами, тех, кого можно было метить клеймом предательства. В то время как крупных промышленников, наживших немалые состояния на пособничестве врагу, не трогали совсем, на мир зрелищ чистка обрушилась с невиданной жестокостью. Гражданское чувство и патриотический гнев часто служили лишь превосходным прикрытием для других, вполне циничных мотивов: уничтожали соперников, тех, кто добился успеха, кто состоялся творчески — вопреки обстоятельствам. По мнению инициаторов чистки, было преступным показывать миру, что рана, нанесенная оккупантами «дорогой старушке Франции» (я привожу эти слова не случайно), оказалась не смертельной, что сердце ее продолжало биться под игом фашизма, подобно сердцу влюбленных из «Вечерних посетителей». Короче, как писал Жак Бенуа-Мешен, «как преступление рассматривалась попытка силой ума восполнить то, что было утеряно на поле боя».

Вызвали в одну из комиссий и меня. Не зная за собой никаких грехов, я пришел одним из первых. И принес, как мне было приказано, подписанные во время войны контракты. Председательствующий бегло просмотрел их, остановившись на странице, где были отмечены мои заработки. А затем отправил контракты по кругу, и каждый из членов комиссии очень внимательно изучал злополучную страницу. Наконец, приступили к допросу.

— Вы работали на «Континенталь»?

Так вот что их интересовало! Мой собеседник был плохо информирован.

— Нет, — ответил я.

— Но вы подписали с ними контракт!

— Верно... Но фильм для них не снял.

— В самом деле?

Мне вернули мои контракты. Наступило молчание. Я понял, что беседа окончена, так по-настоящему и не начавшись.

Спустя несколько дней я узнал, что мне вынесли выговор за сотрудничество с «Континенталь». Тогда как другие мои коллеги, снявшие по нескольку фильмов для этой компании, ничуть не пострадали. Меня наказали за несодеянное. На самом деле мне ставили в вину то, что я снял во время оккупации две картины, которые имели успех. Не уверен, что участников этого спектакля беспокоила судьба агонизировавшего французского кино. Чем хуже — тем лучше, так они полагали.

С уходом оккупантов и последовавших за ними вишистов были отменены и расистские национальные законы. Благодаря этому я сумел внести в титры «Вечерних посетителей» и «Детей райка» имена Траунера и Косма.

Однажды, будучи проездом в Париже, со мной захотел встретиться Александр Корда. Он предложил мне контракт на три картины — снимать их предстояло в Лондоне. Я поставил два условия: один из фильмов должен быть сделан на французском языке, другой я хотел снять с помощью только что разработанной системы «Техниколор». Корда ответил, что французский фильм имеет мало шансов оказаться рентабельным, что же касается «Техниколора», то в мире существует всего три или четыре камеры этой системы и вряд ли удастся получить одну из них для Марселя Карне.

Наш контракт не был подписан. Я совершил самую крупную ошибку в жизни: трудности, с которыми я столкнулся, оставшись работать в родном отечестве и презрев лестное предложение Корды, подтвердили это...

Но тогда, в 45-м, я видел будущее в розовом цвете. Во Францию вернулся Жан Габен. Он не скрывал свою связь с Марлен Дитрих. Их всюду видели вместе. Говорили, что она победила исполнителя роли Пепе[1] своим кулинарным искусством. Лично мне так и не пришлось проверить точность этой информации.

Я сделал с Габеном две картины, имевшие большой успех. Поэтому ко мне и обратились, чтобы снять его первый послевоенный фильм.

Несмотря на задиристость Габена, я любил его. Нам часто случалось препираться, когда мы снимали «День начинается»: он вдруг замыкался и подолгу ни с кем не разговаривал. Но в этом не было ничего серьезного.

Мы долго искали подходящий для Габена сюжет. Он снова заговорил о «Мартене Руманьяке», но не встретил поддержки ни у меня, ни у Превера.

Однажды мы — Марлен Дитрих, Габен, Жак и я — отправились в театр «Сара Бернар», где выступала балетная труппа Ролана Пети. В программе был и балет «Свидание», написанный Косма на либретто Жака. После спектакля мы отправились выпить по стаканчику. И вдруг я подскочил на стуле.

— А что, если нам экранизировать «Свидание»?

— Ты думаешь? — спросил Жак.

— Ты думаешь? — повторил Габен.

— Да, я думаю, — решительно ответил я.

И мы начали работать. Однажды во время обеда, указав на свою спутницу, Габен спросил:

— А почему бы не занять в фильме «дылду»?

Марлен захлопала в ладоши. Она только попросила, чтобы роль была невелика. Как говорил Габен, ее «нацистский» акцент уже достаточно надоел французам за четыре года. Мы с Жаком согласились. Не зная, что сунули руку в капкан...

Работая на юге, мы видели, что двигаемся медленнее, чем обычно. Согласно контракту, Марлен имела право знакомиться со сценарием в процессе его создания. Сказать, что она выражала свое восхищение тем, что мы делали, значило бы погрешить против правды. Более того, она требовала переде-

[1] В фильме Жюльена Дювивье «Пепе ле Моко» (1937) — *Прим. переводчика*

лок, которые казались нам с Жаком бессмысленными. Так что в один прекрасный день, разъяренная тем, что ее талант не встречает должного понимания, героиня «Голубого ангела» заявила, что отказывается сниматься в нашем фильме.

Это был тяжелый удар, всю силу которого мы в тот момент не оценили должным образом. Пресса раззвонила о конфликте. Но Габен оставался с нами, и этого было достаточно для «Пате» и Корды. Дело в том, что Габен не мог уйти вслед за Марлен. В его контракте не было статьи, которая позволяла бы ему отказаться от картины. Но я чувствовал, что он ищет повод, чтобы порвать контракт.

Такую возможность, сам того не желая, ему предоставил Жак.

С тех пор как он поселился в «Голубке»[2], он был не в лучшей форме. К тому же стал встречаться с участниками Сопротивления. Я видел, что эти встречи оказывают на него сильное влияние.

Оттолкнувшись от абстрактного сюжета «Свидания», Превер придумал весьма актуальную историю, столкнув коллаборационистов с бойцами Сопротивления. Мне это казалось неубедительным, но я шел за ним, корректируя какие-то детали, но не вмешиваясь в главное... А тут еще у жены Жака, ожидавшей ребенка, начались осложнения... Мы очень запаздывали: к давно назначенному первому съемочному дню Жак еще не закончил писать диалоги, а я — режиссерский сценарий.

Вот тогда-то Габен и сообщил, что выходит из игры. Он, правда, готов был подождать несколько дней — для приличия. Но не более — у него были другие планы. Их с Марлен продюсеры рвали на части, предлагая самые заманчивые условия. И Габен увидел возможность наконец-то осуществить свою мечту — сняться в «Мартене Руманьяке».

[2] «Золотая голубка» — отель в Сен-Поль-де-Вансе близ Ниццы — *Прим. переводчика*

«Врата ночи»

«Врата ночи»

Директор Национального киноцентра Фурре-Кормерей выступил третейским судьей. Габен заявил, что не может сниматься в обеих картинах, принимая во внимание наше опоздание со сценарием. Всю вину за это он взвалил на меня.

— Во всем виноват этот упрямец, — ярился он, указывая на меня пальцем и сжимая свои узкие губы.

К нашему удивлению, Фурре-Кормерей поддержал Габена. Теперь артист мог осуществить мечту своей жизни. Его терпение и настойчивость вызывали уважение. А наградой была Марлен Дитрих, которой досталась роль нормандской фермерши — похоже, ради нее она и родилась на свет божий.

Я никогда не видел фильма Жоржа Лакомба. И очень сожалею. Возможно, Марлен Дитрих продемонстрировала там свой кулинарный талант — кажется, там она жарит говядину по своему рецепту...

Несколько дней я раздумывал, снимать ли мне картину. Наконец мне пришла в голову идея, в известной мере связанная с успехом «Детей райка» и определившая суть будущего фильма: я понял, что хочу снять картину, героем которой будет не Марлен, не Габен, а бедный квартал столицы «во время печальной зимы, последовавшей за освобождением Парижа» — о чем должны уведомить титры. Я поделился этим замыслом с Кордой. Он внимательно выслушал меня. Потом спросил, вижу ли я замену Жану Габену. Я ответил утвердительно.

— Ну, что ж, давайте... Я сам позвоню в «Пате».

Не прошло и несколько дней, как я убедился в своем легкомыслии. Просмотрев актерскую картотеку, я увидел, что все, кто мне нужен, заняты.

И тут мы с Жаком одновременно вспомнили Ива Монтана. У меня слабость к эстрадным певцам. Я прекрасно понимаю, что это значит — находиться полтора часа один на один со зрителем. Я пригласил Монтана на пробы.

Думая, кого выбрать на роль героини, я вспомнил Натали Натье, сыгравшую небольшую роль в фильме «Идиот» моего бывшего директора Жоржа Лампена, где главные роли играли Жерар Филип и Эдвиж Фейер. Последняя не скупилась на комплименты, предвещая Натали большое будущее. Я предложил Натали сыграть на пробах сцену с Монтаном.

За Монтана просила Эдит Пиаф, она без устали звонила мне, уверяя, что этого актера ждет большое будущее. В конце концов я согласился, хотя на пробе он мне не слишком понравился.

Несколько лет назад Ив Монтан сказал, что фильм «Врата ночи» на двадцать лет задержал его карьеру. Это не совсем верно. Нападки критики на фильм не помешали актеру в эти годы много сниматься.

Позднее он изменит свою оценку, признавшись: «Надо было уметь быть таким плохим в картине, которую снимал Карне, а диалоги писал Превер».

Монтану мешала его внешность. Некоторая вялость и странный акцент. Казалось, когда он говорит, у него каша во рту.

Впрочем, главная загвоздка была в другом. Тогда я еще не понял, что его удел не драма, а комедия. Теперь, спустя годы, прекрасно постарев и обладая точеными чертами лица, он нашел себя, играя характерные роли в комедиях, где его акцент служит ему на пользу, тогда как прежде вредил. Да, я тогда ошибся — как другие, поручавшие ему драматические роли.

Пригласив Натье и Монтана, я совершил еще одну ошибку: я не потребовал от Жака, чтобы он переписал реплики, предназначавшиеся для Габена и Марлен. Они звучали фальшиво в устах новых исполнителей.

Обстановка на съемках была трудной, но ничуть не нервной. Действие фильма начиналось в сумерках и заканчивалось на рассвете. Поэтому мы снимали много в режиме на натуре. Стояла зима. Было очень холодно. Нередко шел дождь. Мы насквозь вымокли. Подобные условия не вызывают особой эйфории. Особенно, когда это продолжается ночь за ночью. Два месяца подряд.

Наезжая в Париж во время войны, Превер часто обедал в ресторане на улице Дорэн, который держали две старые женщины, чьи сыновья находились в плену. Когда город был освобожден и Жак спросил их, чем бы мог отплатить им за доброту, те ответили:

— Нам хотелось бы, чтобы у нас побывал господин Габен. Но, может, это уж слишком...

Габен тотчас согласился.

— Тебя ждет сюрприз, — предупредил Жак.

В тот летний день к нам присоединился Косма. Дабы нам никто не мешал, хозяйки накрыли стол в своей собственной столовой наверху. Я все помню, будто это было вчера. Небольшую комнату, квадратный стол в середине, пианино, приставленное к стене. А возле окна стопу еще не просохших после стирки скатертей и салфеток. Их белизна делала помещение еще более светлым в тот летний день.

После того как мы расселись, я заметил, что Косма и Превер заговорщически переглядываются. Наконец Жак сказал:

— Валяй!

Увидев, что Косма сел за инструмент, Габен догадался:

— Написал песню?

Мы ведь договорились, что в картине будет песня, которая поможет ее выходу на экран. Косма, едва дотрагиваясь до клавишей, запел:

Как я хотел бы, чтоб помнила ты
Счастливые дни, когда вместе мы были.

Мелодия нарастала. Ностальгическая. Завораживающая. А когда отзвучал последний аккорд, Габен попросил:

— Сыграй-ка еще раз.

Во время обеда Косма несколько раз садился за пианино. Габен снова и снова просил его:

— Можно еще?

После закуски мы уже все напевали мотив. После жаркого — знали наизусть припев, а принявшись за кофе, пели всю песню.

Жак блаженствовал. Так родились «Опавшие листья».

Я часто спрашивал себя потом, не совершил ли я глупость, снимая «Врата ночи» без Габена.

Я всегда довольно объективно оценивал свой труд. «Врата...» действительно были далеки от совершенства. Сомнительной — уже в сценарии — казалась мне линия с участниками Сопротивления. Да и выбор актеров — во многом вынужденный — не вызывал у меня восторга. Правда, второстепенные роли были сыграны превосходно. Вполне удалось, на мой взгляд, и воссоздание эпохи, среды — я, пожалуй, сосредоточил главное внимание на том, чтобы фильм не превратился в банальную историю адюльтера.

Но его восприняли как повод для сведения политических счетов — этого я совсем не мог себе представить.

Основания? Глупейшие. Рабочие в фильме были участниками Сопротивления, крупный буржуа оказывался коллаборационистом, а его сын шел служить в полицию. Из этой расстановки персонажей делали вывод: мы с Жаком якобы хотели сказать, что *все* рабочие участвовали в Сопротивлении, а *все* буржуа запятнали себя сотрудничеством с оккупантами.

То, что сегодня представляется нелепостью, тогда звучало как серьезное обвинение. В кинотеатре «Мариньян» зрители свистели, топали ногами, громко поносили авторов.

Критики тоже не молчали. Особенно расстраивался от того, что пишут в газетах, Жак. Спустя две недели после выхода фильма он объявил, что больше не станет работать для кино. Почему-то его особенно сердило то, что никто не обратил внимания на песенку «Опавшие листья», которую через четыре года будут распевать во всем мире.

Посреди этого шабаша нас с Жаком ожидала только одна радость. Предисловие к буклету фирмы «Пате» написал Поль Элюар. Не стану воспроизводить его целиком, но не могу отказать себе в удовольствии процитировать первые и последние строчки. Предисловие было посвящено мне и Жаку, «проповедникам правды на экране».

Открыть врата ночи — значит открыть врата моря.

Волны смывают дерзкое.

Но для человека эти врата открываются настежь.

Кровь его вытекает вместе с горем. А мужество остается вопреки всему, оно сияет на грязной мостовой и рождает чудеса.

В моем прекрасном районе Сопротивление — это любовь, это жизнь. Женщина, ребенок — сокровища, а судьба — бродяга, которого при свете дня сожгут вместе с его отрепьем, паразитами и хищной глупостью.

А с Жаном Габеном мы помирились. Я был зван на его свадьбу. Он женился на молодой высокой блондинке, напоминавшей Марлен своей красотой. После официальной церемонии все собрались на обед «У Максима». Не помню, кому тогда пришла в голову счастливая мысль пригласить оркестрик аккордеонистов. Так что нам довелось увидеть счастливого Габена, отплясывавшего при свете ламп начала века в знаменитом заведении на улице Руайаль.

В полночь мы отправились в кабаре на Монмартр. Я сидел рядом с Габеном в его огромном авто, и нас всю дорогу раздражал какой-то странный звук. Выбравшись из машины, Жан разорался: «Ну, каковы негодяи!»

Оказалось, журналисты привязали к заднему бамперу кастрюлю. Они следовали за нами по пятам и теперь снимали притворявшегося сердитым Габена, который пытался отвязать посудину.

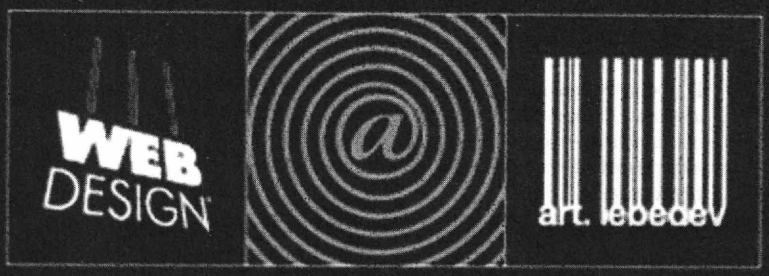
Мы договорились с Габеном никогда не вспоминать «Врата ночи». До какого-то времени нам это удавалось. Но однажды утром он с улыбкой показал мне чек.

— Смотри, во сколько обошлась мне твоя глупость, — сказал он.

Чек был на три миллиона франков, которые были перечислены артистом фирме «Пате», — компания подала на Габена в суд за нарушение контракта. И легко выиграла процесс. Чек Габен показал мне в тот день, когда истек срок уплаты по решению суда.

Окончание следует

Перевод с французского Александра Брагинского

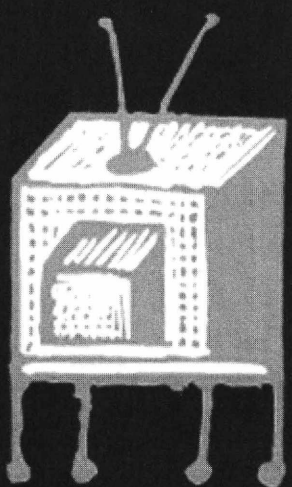


<!-- www.design.ru -->

**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
никому не удалось
делать это лучше.**



S U M M A R Y

On pragmatics of inarticulation
Round Table Talk devoted to problems of directing debuts in present-day Russian cinema, held at the Russian Open Fillm Festival Kinotavr.

Mikhail Brashinsky
Love-2
Review of Valery Todorovsky's THE LAND OF THE DEAF (Russia).

Dmitry Bykov
V-Day! How far it appeared to be...
Review of Sergei Ursulyak's COMPOSITION FOR VICTORY DAY (Russia).

Vladimir Levashov
Time of Love
Review of Nick Cassavetes' SHE IS SO LOVELY (USA).

Elena Plakhova
Stubborn Clara
Review of Pedro Almodovar's LIVE FLESH (Spain).

Aleksandra Vasil'kova
As used to be in old good times
Review of Mikhail Tumyel'a's animation A MAGIC PIPER (Russia).

Natalya Ryazantseva
Fruits of Repentance
What's the gist of tsar's remnants burial — a repentant deed, or an act of vandalism?

Vadim Yu.Tsaryov
Love of colored coffins
Essay about the real and mystified in Russian history, human's debt in front of life.

Igor Zolotussky
On a staircase at Raskolnikov
Present-day re-reading of Dostoevsky.

Lydia Maslova
Aleksandr B. Off B-movies
Portayal of St.Peterburg's actor and film-maker Alexandr Bashirov.

Dmitry Ukhov
Music about music
Michael Nyman
«I do not conceal, that borrow»
Portrayal of British composer and his exclusive interview taken when his orchestra touring in Moscow (June 1998).

Sergei Selyanov
«I have always been a producer»
Natalya Sirivlya talks to St.Peterburg studios STB's head.

Dmitry Bykov
Vacant place
Coverage of Karlovy-Vary International.

Maya Turovskaya
Kinotavr in the absence of Process and Event, or Bits and pieces
Analytical survey of Russian films in Competition of Kinotavr.

Nina Tsyrkun
Prisoners of the Mountain
Martin Scorsese
The road not taken
Nina Tsyrkun's comparative review of J.-J. Annaud's SEVEN YEARS IN TIBET and M.Scorsese's KUNDUN as specimens of an openly Western and pretentiously esoteric approach to the mystery of the East. Followed by Martin Scorsese interview.

Yury Arabov
Flight of Gogol
Poet and script-writer on Nikolai Gogol's phantasmic VIY.

Sidney Lumet
Making Movies
Fragments from director's book.

Boris Dubin
Giorgio Agamben, or Economics of the Imaginary
Giorgio Agamben
Stanzas. Word and phantasm in the culture of the West
Italian philosopher ponders over marketing aspects of culture.

Marcel Carnè
La vie à belles dents
Fragments from the book.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

•

ПОПРАВКА

В № 10 «Искусства кино» за 1998 год при публикации мемуаров Марселя Карне «Жажда жизни» допущены досадные ошибки: на странице 156 вместо фотографии Марселя Карне помещена фотография Жака Фейдера; на странице 165 в подписи к кадру из фильма «Забавная драма» Жан-Луи Барро назван Жан-Луи Ферро.

Приносим свои извинения читателям и автору перевода Александру Брагинскому.

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 7 09 98. Подп к печати 7.10.98
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62 Уч.-изд. л. 15,79
Заказ 274. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA. 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

«Живая плоть»

Режиссер Педро Альмодовар

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Искусство кино
Индекс 70402

Статьи М.БРАШИНСКОГО, А.ВАРТАНОВА, А.ГЕРМАНА, Л.ДОНЕЦ, И.ЗОЛОТУССКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, Л.МАСЛОВОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Д.УХОВА, В.ЦАРЕВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Чемпионат мира по футболу и культура конца XX века. Анкета «ИК»

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ОКРАИНА» Петра Луцика
«С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ!» Ларисы Садиловой
«РАЗБИРАЯ ГАРРИ» Вуди Аллена
«Пресс-клуб» (ТВ)

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

ЛАРС ФОН ТРИЕР
АЛЕКСЕЙ АЙГИ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Сочи-98
Тайные рецепты «X-Files»
«Говорящие головы», которые любит народ (Вульф, Радзинский, Скороходов на ТВ)
Таруса-98

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Тест-сеансы в Америке
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ
НИКИТА МИХАЛКОВ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Ю.Никулин. ПИСЬМА РЯДОВОГО
Хичкок в воспоминаниях сценариста фильма «Птицы» Эвана Хантера

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Марсель Карне. ЖАЖДА ЖИЗНИ
Владимир Вишняк. СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ ХАЧМАС

11